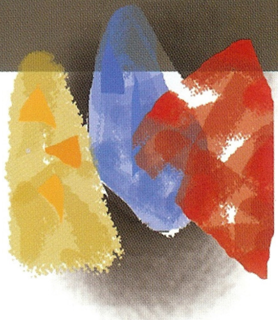
ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿ
ತಾನೊಂದೆ ವಲಂ

ಎಲಿಯಟ್ಟನ
ಮೂರು
ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು



ಅನುವಾದ

ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ

BVP-1211- 27/2/17
1282-(6)

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಮಾಲಿಕೆ ಪ್ರಕಟಣೆ

ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮೂರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು

ಅನುವಾದ

ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ

ಬೆಂಗಳೂರು- ೫೬೦೦೧೮

Kannada Sahitya Parishattu Centenary Publication

ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮೂರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು

ಅನುವಾದ : ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.

ಪ್ರಕಾಶಕರು :

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು
ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ
ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ
ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦ ೦೧೮

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಶ್ರೀ ಪ.ಸ. ಕುಮಾರ್
ಪುಟಗಳು : ೭೦
ಮುದ್ರಣ ಕಾಗದ : ೮೦ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಂ.
ಎನ್.ಎಸ್.ಮ್ಯಾಪ್‌ಲಿಥೋ
ಬೆಲೆ : ೬೦=೦೦
ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ ವರ್ಷ : ೧೯೭೭
ಪರಿಷತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರಥಮಾವೃತ್ತಿ : ೨೦೧೪
ಪ್ರತಿಗಳು : ೧೦೦೦

ಮುದ್ರಣ
ಓಂಕಾರ್ ಆಫ್‌ಸೆಟ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
೩/೪, ಮೊದಲನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ನ್ಯೂ ತರಗುಪೇಟೆ
ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦ ೦೦೨.

ISBN - 978 - 93 - 82446 - 43 -9

ELIOTTANA MOORU UPANYASAGALU-

Three Lectures of T.S. Eliot - Translated into Kannada by Dr. C.P. Krishnakumar

published by :
Kannada Sahitya Parishattu
Pampa Mahakavi Road
Chamarajapete
Bengaluru - 560018

Cover Page : Sri P.S. Kumar
Pages : 70
Paper : 80 G.S.M. N.S. Maplitho

Rs : 60=00

Year of Publication : 1977

Edition by Parishattu : 2014

Copies : 1000

printed at
Omkar Offset Printers
3/4, 1st Main Road
New Taragupete
Bengaluru - 560002.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಕೃತಿಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಶ್ರೀ ಮಂಡಲೀಕ ಹಾಲಂಬಿ

ಸದಸ್ಯರು

ಡಾ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ

ಪ್ರೊ. ಜಿ. ಅಶ್ವತ್ಥನಾರಾಯಣ

ಡಾ. ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ

ಡಾ. ರಾಜಶೇಖರ ಹತಗುಂದಿ

ಡಾ. ತಾರಿಣಿ ಶುಭದಾಯಿನಿ

ಡಾ. ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ

ಶ್ರೀ ಸಂಗಮೇಶ ಬಾದವಾಡಗಿ, **ಗೌರವ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ಕ.ಸಾ.ಪ.**

ಶ್ರೀ ಸಿ.ಕೆ. ರಾಮೇಗೌಡ, **ಗೌರವ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ಕ.ಸಾ.ಪ.**

ಶ್ರೀ ಪಿ. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಪ್ಪ, **ಗೌರವ ಕೋಶಾಧ್ಯಕ್ಷ, ಕ.ಸಾ.ಪ.**

ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ ಸಂಚಾಲಕ

ಶ್ರೀ ಜೆ.ಎನ್. ಶಾಮರಾವ್

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು
ಕಾರ್ಯಕಾರಿ ಸಮಿತಿ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಕನ್ನಡಿಗರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಶತಮಾನೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯ. ನಾಡು, ನುಡಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪೋಷಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ೫-೫-೧೯೧೫ರಂದು ಅಂದಿನ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರಾದ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಹಾಗೂ ದಿವಾನ್‌ರಾಗಿದ್ದ ಸರ್.ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಿತು. ಈವರೆಗೆ ೨೪ ಜನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೮೧ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯನ್ನು ೭೯ ಜನ ಮಹಾನ್ ಲೇಖಕರು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೮೩ ಜನ ಸದಸ್ಯರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಇಂದಿನ ಸದಸ್ಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ೨,೦೨,೦೦೦. ಪರಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೧೪೨೪. ಕೇವಲ ಅಂಕಿಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸಾಧನೆ ಅನನ್ಯವಾದುದು; ಇನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಯಂತೂ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯವಾದುದು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಶತಮಾನೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಷತ್ತು ಕೈಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದ ಅವಧಿಯ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಟಣೆ. ಈ ೧೭ ಸಂಪುಟಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಣತ ಸಂಪಾದಕರು ಹಾಗೂ ನೂರಾರು ಲೇಖಕರು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪರಿಷತ್ತಿನ ನೂರರ ಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ನೂರು ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮುದ್ರಣ. ಜೊತೆಗೆ, ಪರಿಷತ್ತಿನ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟದ ಪ್ರಕಟಣೆ.

'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಶತಮಾನ : ಕೃತಿ ನೂರು' ಎಂಬ ಯೋಜನೆಯಡಿ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಪರಿಣತರ ಸಮಿತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯು ನೂರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳು, ಚಳುವಳಿಗಳು ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನೂರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವಿರುವಂತೆ ಸಹ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು

ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಹಾಗೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರ್‌ಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿಲ್ಲವಾಗಿದ್ದರೂ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿರುವ ಲೇಖಕರನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿ ಸದಸ್ಯರಾದ ಡಾ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ಪ್ರೊ. ಜಿ. ಅಶ್ವತ್ಥನಾರಾಯಣ, ಡಾ. ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ, ಡಾ. ರಾಜಶೇಖರ ಹತಗುಂದಿ, ಡಾ. ತಾರಿಣಿ ಶುಭದಾಯಿನಿ ಹಾಗೂ ಡಾ. ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ನೂರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಏಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ವಿವಿಧ ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಲು ಸಹ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಗುಣಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪರಿಷತ್ತಿನ ಈ ಯೋಜನೆಯಡಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರ್‌ಮುದ್ರಿಸಲು ಅನುಮತಿಗಾಗಿ ಡಾ. ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ. ಅವರನ್ನು ಕೋರಿದಾಗ, ಪರಿಷತ್ತಿನ ಮೇಲಿನ ಗೌರವದಿಂದಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಗೌರವಪೂರ್ವಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ಮೊದಲ ಕಂತಿನ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮೆ॥ ಓಂಕಾರ್ ಆಫ್‌ಸೆಟ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ದಿನಾಂಕ : ೫.೫.೨೦೧೪
ಬೆಂಗಳೂರು

ಪುಂಡಲೀಕ ಹಾಲಂಬಿ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಮುನ್ನುಡಿ

ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರಲ್ಲೊಬ್ಬ; ಪ್ರಮುಖ ಎಂದರೂ ಸರಿಯೆ. ಅವನ ಪ್ರಭಾವ ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದ್ದು. ಈ ಹೆಮ್ಮೆ ಬಹುಜನರ ಪಾಲಿಗಿಲ್ಲ. ಶಕ್ತ ಕವಿಯೆಂತೊ ಅಂತೆ ಉದ್ದಾಮ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನಕಾರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಹೌದು, ಎಲಿಯಟ್. ಆದರೆ ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಕವಿಯಾಗಿ ಅವನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿಯ ದೀಪ್ತಿಮಂಡಲ, ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಅವನ ಸಿದ್ಧಿಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಮಸುಳಿಸಿತೆನ್ನುವುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವನು "ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಅತ್ಯುತ್ತಮವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವೂ ಆದ ವಿಮರ್ಶಕ ಚೇತನಗಳಲ್ಲೊಂದು." ಅವನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅವನ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲಿಕವೂ ಚಿರಂತನ ಸತ್ತ್ವಗರ್ಭಿತವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಕವಿಯಾಗಿ ಅವನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು, ಸಾಧನೆ ಸಾಫಲ್ಯಗಳು ಗಣ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ವಿವಾದಾತೀತವಾಗಲಾರವು; ಆದರೆ ಅವನ ಬಹುಪಾಲು ಕಾವ್ಯಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಸ್ಥವೂ ಸಮನ್ವಯಪರವೂ ಉದ್ಬೋಧಕವೂ ಆಗಿದ್ದು, ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹಳ ಉಪಾದೇಯವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಧಾತುವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ನವ್ಯರು ಅವನ (ಮತ್ತು ಇತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯ ನವ್ಯಕವಿಗಳ) ಕವಿತೆಯ ಅನುಕರಣ ಅನುರಣನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತರಾದರೇ ಹೊರತು ಅವನ ವಿಮರ್ಶನ ವಿಚಾರಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ವಿಷಾದಜನಕ. ಎಲಿಯಟ್ಟನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿನ ಎಷ್ಟೋ ವಿಕೃತಿಗಳು ನಿವಾರಿತವಾಗಬಹುದಿತ್ತು ಅಥವಾ ಕ್ಷಯಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ನವ್ಯತೆಯ ಗುಂಗು ಸಡಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮರೆತುದನ್ನು, ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಆಲೋಚನಾಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದೇನು? ಪರಂಪರೆಯ ದಟ್ಟವಾದ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಅನುಸಂಧಾನ ; ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರಂತರವಾದ ಒತ್ತು. (ಇಂಥ ಪರಂಪರಾಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮ್ಮ ನವ್ಯಮಾರ್ಗೀಯರ ಪೈಕಿ ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವರು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗ್ರಸ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ). ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಭೆ' ('Tradition and Individual Talent') ಎಂಬ ಬರಹ ಬಹು ಮಹತ್ವದ್ದು; ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ('historical sense') ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆರಾಧ್ಯವಾದುದು; "ಯಾವ ಕವಿಗೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ" ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳು ಮನನೀಯವೂ ಅನುಕಾರ್ಯವೂ ಆದುವು. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವಂಥದು ಈಗ ತಾನೆ

ನಮ್ಮಿಂದಲೆ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮಾಭಾವನೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವವರಿಗೆ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ಕಹಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಅವರಿಗೆ ವರ್ಜ್ಯ. "ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಪಲಾಯನ" ಮೊದಲಾದ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಕುತೂಹಲ ಚೋದಕವಾಗಿವೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರಸತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ. ಅಂತೆಯೆ, "ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕು" ಇತ್ಯಾದಿ ಉಕ್ತಿಗಳೂ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯ.

ಎಲಿಯಟ್ಟನ ವಿಮರ್ಶೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಬಹಳ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು : ಅದು ಗಹನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಭರಿಸಿಯೂ ಸರಳ ಲಲಿತವಾದ ಬರವಣಿಗೆ; ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಅಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆ ಆ ಗದ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ, ಯಾವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೂ ಎಡೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೇಳುವ ಕಲೆ – ಅನೇಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿಲ್ಲದ್ದು – ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಗದ್ಯ ಬರಹಗಳು ಭಾಷಾಂತರಕಾರನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತೊಂದರೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. (ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿಯಂಥವರ ಬರವಣಿಗೆ ಪ್ರಾಣ ತಿಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ). ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು ಎಲಿಯಟ್ಟನಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಬಹಳವಿದೆ. ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಅಥವಾ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ಈ ಯುಗದ ಆಲೋಚನೆ, ಸಂವೇದನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ"ನಾದ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಎಲ್ಲ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಶ್ರೇಣಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಗೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಇದುವರೆಗೆ ಅವನ 'ಆಯ್ದ ಗದ್ಯ'ವಷ್ಟೆ ಭಾಗಶಃ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ.) ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನದೊಂದು ಕಿರುಗಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮೂರು ಹೆಸರಾಂತ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳ ಈ ಅನುವಾದ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಉಪಯೋಗವಾಗಬಹುದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ತನ್ನ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಮುದ್ರಿಸಿ ಹೊರತಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಪರಿಷತ್ತಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞ.

ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.

ಪರಿವಿಡಿ

ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಮೂರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು

೧. ‘ಕ್ಲಾಸಿಕ್’ ಎಂದರೇನು?

ಇಡೀ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲ್‌ಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಭಾಷಣವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊದಗಿಸಬಲ್ಲ ಕವಿಯಿಲ್ಲ. ಯುರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಷ್ಟೊಂದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಕೇಂದ್ರ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ, ಅವನ ಸ್ಮಾರಕಾರ್ಥವಾಗಿ ನಾವು ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ : ಅವನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಕೇಂದ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಾಪಕ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ನನ್ನ ಈ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ವರ್ಜಿಲನ ಕಾವ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಬೇಕಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ನೀವು ನನ್ನನ್ನು ಈ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ನಾನು ಹೇಳಲಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟೀಕೃತ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ನೈಪುಣ್ಯ ವರ್ಜಿಲನನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನೀಡಲಾರದು ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ನಾನು ಧೈರ್ಯಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅತ್ಯಂತ ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಭಾಷಣಕಾರರು ತಮ್ಮ ದಕ್ಷತೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗಿನ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲರು; ತಾವು ಮನಸ್ಸು ಕೊಟ್ಟ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದ ಅವನ ಮೌಲ್ಯದ ವಿಶದೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನೀಯಲು ಆಶಿಸಬಲ್ಲರು; ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಜೀವನಾನುಭವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ, ವರ್ಜಿಲನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರು ಆರ್ಜಿಸಿರಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ವಿವೇಕದ ಲಾಭವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಗೆ ಒದಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬಲ್ಲರು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮಗೆ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರುವ ಅಥವಾ ತಾವು ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲನ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲರು: ಅದನ್ನೇ ನಾನು ವೈವಿಧ್ಯ ಎಂದದ್ದು. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು : ಅದನ್ನೇ ನಾನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವೈವಿಧ್ಯ ಎಂದದ್ದು.

ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಷಯ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಷ್ಟೆ : “ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್ (Classic) ಎಂದರೇನು?” ಅದು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇದೇ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಸೇಂಟ್ ಬ್ಯೂವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದಿದೆ : ಈ ಭಾಷಣವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಅದನ್ನು ನಾನು ಮತ್ತೆ ಓದದಂತೆ – ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತೂ ಚಿಲ್ಲರೆ ವರ್ಷಗಳ

ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾನದನ್ನು ಓದಿಲ್ಲ – ಇಂದಿನ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ತಡೆಗಟ್ಟಿರುವುದು ಅದೃಷ್ಟವೆ ಅಥವಾ ದುರದೃಷ್ಟವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಂಥಾಲಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸುಗಮ್ಯವಾಗಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಮೃದ್ಧವಾದಕೂಡಲೆ ನಾನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವರ್ಜಿಲನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದರ ಔಚಿತ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟ : ಯಾವುದೇ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ಮುಟ್ಟಲಿ, ಅದು ವರ್ಜಿಲನನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವಂಥದಾಗಲಾರದು, ಅದು ಅವನನ್ನು ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವಂಥದಾಗಬೇಕು ಎಂದು ನಾವು ನೆಚ್ಚಿನಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುನ್ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಪೂರ್ವನಿದರ್ಶನದಿಂದ ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವಾಗಿರುವ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಶಬ್ದದ ಯಾವುದೇ ಬಳಕೆಯನ್ನು ರದ್ದುಮಾಡುವುದು ಅಥವಾ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುವುದು ನನ್ನ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆ ಶಬ್ದ ಹೊಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಮುಂದೆಯೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ನನ್ನ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥದೊಡನೆ. ಈ ರೀತಿ ಶಬ್ದವನ್ನು ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸುವಾಗ, ಅದು ಬಳಕೆಗೊಂಡಿರುವ ಇತರ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸದಿರಲು ಮುಂದೆ ನಾನು ನಿರ್ಬಂಧ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಯಾವುದೋ ಮುಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಶಬ್ದವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಒಬ್ಬ 'ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಲೇಖಕ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸುವುದನ್ನು - The Fifth Form at St. Dominic's ನ್ನು ಶಾಲಾಬಾಲಕನ ಕಟ್ಟುಕತೆಯ ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂದು ಅಥವಾ Handley Crossನ್ನು ಬೇಟೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಮಹತ್ತಿನ ಅಥವಾ ಶಾಶ್ವತತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸುವುದನ್ನು – ನೀವು ಕಂಡಾಗ, ನೀವು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ನಿಮಗೆ ತಿಳಿಸುವ A Guide to the Classics ಎಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣ ಪುಸ್ತಕವೊಂದುಂಟು. ಇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗಳು ಎಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭಾನುಗುಣವಾಗಿ ಆ ಭಾಷೆಗಳ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಲೇಖಕರೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾನು ವಹಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕಡೆಯದಾಗಿ, ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಯಸುವ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ವಿವರಣೆ, ಅದನ್ನು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಮತ್ತು 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್'ಗಳ ವಿರೋಧ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ ಹೊರಗಿರಿಸಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ ; ಆ ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳನ್ನು – ಅವು ಅಡಗಿಹೋಗಲೆಂದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾನು ಆಶಿಸಬೇಕು – ಉಂಟುಮಾಡುವಂಥದು.

ಇದು ನನ್ನನ್ನು ಮುಂದಿನ ಹಂತಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್– ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಿವಾದದ ಪರಿಭಾಷೆಗನುಸಾರವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಿಯಮ, ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಸ್ತುತಿಯನ್ನೊ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಂತ ತುಚ್ಛ ಬೈಗುಳವನ್ನೊ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ – ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪಕ್ಷಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ. ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ : ರೂಪದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ತಾತ್ಸಾರದ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು. ಆದರೆ ನಾನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ; ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಅಥವಾ ಅಧಮ ಎಂಬುದರೊಡನೆ ನನ್ನ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾನು ಎಣಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಹತ್ತಾಗಬೇಕಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅವಧಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಅದು ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಆಲೋಚಿಸುವಂತೆ, ಅವೆಲ್ಲ ವರ್ಜಿಲನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಾದರೆ, ಅವನೊಬ್ಬನೆ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕವಿಯೆಂಬುದನ್ನದು ದೃಢೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ – ಯಾವನೇ ಕವಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇಂಥ ದೃಢೀಕರಣ ನನಗೆ ಅರ್ಥರಹಿತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ – ಮತ್ತು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೊಡ್ಡದೆಂಬುದನ್ನದು ಖಂಡಿತ ದೃಢೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವೊಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಅಥವಾ ಯಾವೊಂದು ಅವಧಿ ಸಂಪೂರ್ಣ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರೈಸುವ ಅವಧಿ ಅತ್ಯುನ್ನತವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೋಷವೆಂದು ನಾವು ಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಗುಣಗಳು ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳ ನಡುವೆ ಚದುರಿಹೋಗಿರುವಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು – ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು – ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಗೂ ಅದರವೇ ಆದ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಉಂಟು. ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನಾಡುವ ಜನತೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಅವಧಿಯ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಲೇಖಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸದಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಅದು ತನಗೆ ತಾನೆ ಅಭಿನಂದನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಿಷಾದದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ರೋಮಿನ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವಭಾವ ಎಂತಹವಾಗಿದ್ದವೆಂದರೆ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಉದಯ ಸಾಧ್ಯವಾದುದಾಗಿತ್ತು – ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ಆ ಕವಿಯ ಜೀವಮಾನದ ದುಡಿಮೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದರೂ. ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಅದನ್ನು ಎಂಬ ಅರಿವು

ವರ್ಜಿಲನಿಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ, ನಿಜ. ತಾನು ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಏನು ಎಂಬ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿತ್ತು (ಯಾವನೇ ಕವಿಗಿದ್ದಲ್ಲಿ): ಅವನು ಗುರಿಯಿಡಲಾಗದಿದ್ದ ಅಥವಾ ತಾನೇನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ್ನು ರಚಿಸುವುದು : ಏಕೆಂದರೆ, ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಣ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಅಂಥದೆಂದು ತಿಳಿದುಬರಬಲ್ಲದು.

'ಒಂದು ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ನಾನು ಏನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಲ್ಲ, ಅದರ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಶಬ್ದವಿದ್ದರೆ, ಅದು 'ಪರಿಪಾಕ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ. ವರ್ಜಿಲನಂಥ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾವಧಿಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಂಟಾಗಿರುವ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೂ ನಡುವೆ ನಾನು ಭೇದ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆ ಪರಿಪಕ್ವವಾದಾಗ, ಒಂದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಪಕ್ವವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಘಟಿಸಬಲ್ಲದು ; ಅದು ಒಂದು ಪರಿಪಕ್ವ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೃತಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿಕವಿಯ ಚಿತ್ತದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯೆಂತೋ ಅಂತೆ ಆ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ, ಪ್ರೌಢತ್ವವೇ! ಅದರ ಅರ್ಥವಾಗಲೆ ತಿಳಿದಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸುವುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಶಕ್ಯ : ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂತೋ ಅಂತೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪರಿಪಕ್ವರಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಸಂಧಿಸುವ ಇತರ ಮಾನವಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆವೆಂದು ಹೇಳೋಣ. ಅಪಕ್ವರಿಗೆ ಪರಿಪಾಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ದಿಟವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿಸುವುದು – ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವಾಗಿಸುವುದು ಕೂಡ – ಪ್ರಾಯಃ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ನಾವು ಪರಿಪಕ್ವರಾಗಿದ್ದರೆ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಕೂಡಲೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ, ಇಲ್ಲವೆ ನಿಕಟತರ ಪರಿಚಯವುಂಟಾದಂತೆ ಅದನ್ನರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಯಾವೊಬ್ಬ ವಾಚಕನೂ ತಾನೇ ಬೆಳೆದಹಾಗೆಲ್ಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಮವಾದ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗುರುತಿಸದಿರಲಾರ: ಕಡಮೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನುಳ್ಳ ವಾಚಕ ಕೂಡ ಮೊದಲಿನ ಟ್ಯೂಡರ್ ಒರಟುತನದಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ತ್ವರಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಅವನತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ಟೊಫರ್ ಮಾರ್ಲೋನ ನಾಟಕಗಳು, ಅದೇ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಉನ್ನತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು; ಮಾರ್ಲೋ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಷ್ಟೇ ಕಾಲ ಬದುಕಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅವನ

ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅದೇ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿತ್ತೇ ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾನದನ್ನು ಶಂಕಿಸುತ್ತೇನೆ : ಏಕೆಂದರೆ, ಕೆಲವು ಮನಸ್ಸುಗಳು ಇತರ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲೆ ಮಾಗುವುದನ್ನೂ, ಬಹಳ ಮೊದಲೆ ಮಾಗುವ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬಹಳ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪರಿಪಾಕದ ಮೌಲ್ಯ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗತಕ್ಕದ್ದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಯಾವಾಗ ನಾವು ವ್ಯಷ್ಟಿ ಲೇಖಕರ ಪರಿಪಾಕದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಗೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಯುಗಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಪರಿಪಾಕದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಗೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಜ್ಞಾಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ವ್ಯಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪಕ್ವವಾದ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ, ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಮೆ ಪಕ್ವವಾದ ಅವಧಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿರ ಬಹುದು; ಹಾಗಾಗಿ, ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೃತಿ ಕಡಮೆ ಪಕ್ವತೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಪಾಕ, ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಾಜದ ಪರಿಪಾಕದ ಪ್ರತಿಫಲನ : ಒಬ್ಬ ವ್ಯಷ್ಟಿಲೇಖಕ – ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ವರ್ಜಿಲ್ – ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಬಹಳ ಮಾಡಬಲ್ಲ : ಆದರೆ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವನು ಪರಿಪಾಕದಶೆಗೆ ತರಲಾರ, ಅವನ ಪೂರ್ವಿಕರ ಕೆಲಸ ಅದನ್ನು ಅವನ ಅಂತಿಮ ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸದಿದ್ದಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು ಪರಿಪಕ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿರುತ್ತದೆ : ಅದು ಕೇವಲ ಇತಿವೃತ್ತವೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಮತ್ತು ಈ ಬಗೆಯ ಬರಹಗಳ ಸಂಚಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಚರಿತ್ರೆ : ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪರಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದರೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಪ್ರಗತಿ.

ಒಂದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಷ್ಟಿಮಾನವನಂತೆ, ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಸಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಏಕಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಅಗತ್ಯತಃ ಪಕ್ವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಕಾಲ ಪ್ರೌಢವಾದ ಶಿಶು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಶುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಆಗಾಗ ತನ್ನ ವಯಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಾಲಿಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮತೋಲನಸಹಿತವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಪಕ್ವವೆಂದು ನಾವು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅವಧಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿದೆಯೆ? ನನಗೆ ಹಾಗನಿಸುವುದಿಲ್ಲ : ಮುಂದೆ ನಾನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುವಂತೆ, ಹಾಗಾಗದಿರಲೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಯಾವನೇ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಜೀವಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ಗಿಂತ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು : ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಸ್ಕಾರಯುತ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಸಮರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಯಾವನೇ ಕವಿ ಅಷ್ಟು ದುಡಿದಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೂಡ

ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಆದರೂ ಕಾಂಗ್ರೀವನ Way of the World ನಂತಹ ನಾಟಕ ಯಾವದೋ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಪರಿಪಕ್ವವೆಂದು ನಮಗೆ ಅನಿಸದೆ ಇರಲಾರದು ; ಆದರೆ ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ : ಅದು ಒಂದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ – ಎಂದರೆ, ರೀತಿ ನೀತಿಗಳ ಹೆಚ್ಚು ಉನ್ನತ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಅದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂಗ್ರೀವ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಮಾಜ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಒರಟೂ ಮೃಗೀಯವೂ ಆಗಿತ್ತು : ಆದರೂ ಅದು ಟ್ಯೂಡರ್‌ಗಳ ಸಮಾಜಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರ : ಪ್ರಾಯಃ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಬೆಲೆಗಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಆದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ನಯವುಳ್ಳದ್ದೂ ಕಡಮೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯುಳ್ಳದ್ದೂ ಆಗಿದ್ದ ಸಮಾಜ : ಅದರ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳ ಕಡಮೆಯಿತ್ತು, ಅದರ ಸಂವೇದನೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತು; ಅದು ಪರಿಪಾಕದ ಯಾವುದೋ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ, ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕದ ಜೊತೆಗೆ ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ನಾವು ಸೇರಿಸಬೇಕು.

ಭಾಷೆಯ ಪರಿಪಾಕದತ್ತ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು, ಪದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಿಂತ ಗದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವಲ್ಲಿ, ಮಹತ್ತಿನಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಕಡಮೆ ಪರಾಙ್ಮುಖರಾಗುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಮಾಣದತ್ತ, ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ಶಬ್ದಕೋಶ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯತ್ತ ಸಾಮೀಪ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಒಲವುಳ್ಳವರಾಗುತ್ತೇವೆ; ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಗಾಗ ಅದು, ಈ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ದೂರ ಹೋಗುವ, 'ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯ' ಎಂದು ನಾವು ಹೆಸರಿಸಬೇಕಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅತಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗುವ ಗದ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ದೇಶ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳನ್ನಾಗಲೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಗದ್ಯ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಅಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು; ಅದು ಕೆಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿತ್ತು, ಉಳಿದವಕ್ಕಲ್ಲ; ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದಷ್ಟು ಮಹತ್ತಾದ ಕಾವ್ಯದ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರದಿದ್ದಾಗ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಗದ್ಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು. ನೀವು ಯಾವನೇ ಟ್ಯೂಡರ್ ಲೇಖಕನನ್ನು ಮಾಂಟೇನನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ – ಸ್ವತಃ ಮಾಂಟೇನ್, ಒಬ್ಬ ಶೈಲಿಕಾರನಾಗಿ, ಹರಿಕಾರ ಮಾತ್ರ ; ಅವನ ಶೈಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ಫ್ರೆಂಚ್ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಷ್ಟು ಪಕ್ವವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗದ್ಯ ಇತರ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು: ಒಬ್ಬ ಹೂಕರನಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ ಮೆಲೊರಿ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು, ಅಂತೆಯೆ ಒಬ್ಬ ಹಾಬ್ಸ್‌ನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಹೂಕರ್ ಮತ್ತು ಅಡಿಸನ್‌ಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ ಹಾಬ್ಸ್. ಈ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಏನೇ ಕಷ್ಟಗಳಿರಲಿ, ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಗದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ

ಶೈಲಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಶಕ್ಯ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಲೇಖಕರನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಸಾರಭೂತವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ : ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಡಿಮೆಯೆಂದಲ್ಲ, ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕಾರಯುಕ್ತ. ಸಂವೇದನಶೀಲ ನಾಲಗೆಗೆ ಅಡಿಸನ್ – ಸ್ವಿಫ್ಟರ ಗದ್ಯದ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ರಸಜ್ಞನ ಪಾಲಿಗೆ ಎರಡು ದ್ರಾಕ್ಷಾಮದ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಷ್ಟೆ ಸ್ಪಷ್ಟ. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಗದ್ಯದ ಒಂದು ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣತಕ್ಕದ್ದು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಪಾದಕೀಯ ಲೇಖಕರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶೈಲಿಯಂತೆ ಕೇವಲ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನಲ್ಲ, ಅಭಿರುಚಿಯ ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಯುಗದ ಹಿಂದಿನ ಯುಗ, ಅಸಹಜತೆ ಏಕತಾನತೆ ಎರಡನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು: ಏಕತಾನತೆ ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಇನ್ನೂ ಶೋಧಿತವಾಗಿಲ್ಲ ; ಅಸಹಜತೆ ಏಕೆಂದರೆ, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ಮಾನದಂಡ ಇನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ – ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಅಸಹಜ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದಲ್ಲಿ. ಅದರ ಬರವಣಿಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶುಷ್ಕವೂ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರವುಳ್ಳದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಯುಗದ ಅನಂತರ ಬರುವ ಯುಗವೂ ಅಸಹಜತೆ, ಏಕತಾನತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು: ಏಕತಾನತೆ ಏಕೆಂದರೆ, ಭಾಷೆಯ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು, ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ತತ್ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಬರಿದುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ; ಅಸಹಜತೆ ಏಕೆಂದರೆ, ಸಮರ್ಪಕತೆಗಿಂತ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ ಯುಗ ಎಂಥದೆಂದರೆ, ಆಗ ಸಮಾಜವು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರತೆಯ, ಸಮತೋಲನ ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯದ ಮುಹೂರ್ತವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುತ್ತದೆ: ವ್ಯಷ್ಟಿ ಶೈಲಿಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಯುಗ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಥವಾ ಅವನತಿಯ ಯುಗವಾಗಿರುವಂತೆ.

ಭಾಷೆಯ ಪರಿಪಾಕವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಪರಿಪಾಕದೊಡಗೂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಭೂತಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ, ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸಂದೇಹದ ಅಭಾವ – ಇವು ತನ್ನ ಪಾಲಿಗಿರುವ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆಂದು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ : ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಪೂರ್ವಿಕರ ಅರಿವು ನಮಗಿರುತ್ತದೆ, ವ್ಯಷ್ಟಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟನೂ ಆಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿರುವ ಪೂರ್ವಜ ಗುಣಗಳ ಅರಿವು ನಮಗಿರಬಹುದಾದಂತೆ. ಪೂರ್ವಿಕರು ಸ್ವತಃ ಶ್ರೇಷ್ಠರೂ ಗೌರವಾನ್ವಿತರೂ ಆಗಿರಬೇಕು : ಆದರೆ ಅವರ ಸಿದ್ಧಿ, ಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯದ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿರಬೇಕು, ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಭಯವನ್ನು ಯುವ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ

ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಿರಬಾರದು. ಕವಿ, ಒಂದು ಪರಿಪಕ್ವ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರು ಮಾಡದಿರುವ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡುವ ಆಸೆಯಿಂದ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಬಹುದು; ಅವನು ಅವರ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳಲೂಬಹುದು, ಒಬ್ಬ ಉಜ್ವಲ ಭವಿಷ್ಯವುಳ್ಳ ತರುಣ ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ನಂಬಿಕೆ, ಪದ್ಧತಿ, ರೀತಿನೀತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳಬಹುದಾದಂತೆ; ಆದರೆ ಅವನೂ ಅವರ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವಿಸತಕ್ಕವನೆಂದೂ ಕುಟುಂಬದ ಸಾರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವನೆಂದೂ ಅವನ ವರ್ತನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತೊಂದು ಯುಗದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದೂ ನಾವು ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ನಾವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಅಥವಾ ತಾತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯ ನೆರಳು ಕವಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು – ಅವರು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಸಾಧನೆ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮಹತ್ವರಹಿತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ – ಗಮನಿಸುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತರಕಾಲೀನ ಯುಗವೊಂದು ತನ್ನ ಖ್ಯಾತ ಪೂರ್ವಜರೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳನ್ನು, ಕೇವಲ ಭೂತದ ಅರಿವನ್ನುಳ್ಳ ಕವಿಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಭೂತವನ್ನು ತೊರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೇಲೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಆಸೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುತ್ತೇವೆ. ತದನುಸಾರವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ನಿತ್ಯತೆಯು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ – ಭೂತಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕೃತವಾದ ಸಮಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ – ಮತ್ತು ಬದುಕಿರುವ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯ ನಡುವಣ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸಮತೋಲನದ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಎಲಿಜಬೆತ್ ಕಾಲವನ್ನು – ಅದು ಮಹತ್ತಾದುದಾದರೂ – ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಪಕ್ವವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯಲಾರೆವು : 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಎನ್ನಲಾರೆವು. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಡುವೆ ನಿಕಟ ಸಮಾನಾಂತರ ರೇಖೆಯನ್ನೆಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ಗೆ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ಇತ್ತು; ಇವುಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ನಾವು ಸಮಾನಾಂತರ ರೇಖೆಯನ್ನೆಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಮೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಎರಡೂ ಇದ್ದುವು. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದ ಪರಿಪಾಕದ ತೋರಿಕೆಯುಂಟು. ಮಿಲ್ಟನ್ನನೊಡನೆ ನಾವು ಪರಿಪಾಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಅರಿವು ನಮಗಿದೆ. ಭೂತದ – ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಭೂತದ – ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಮಿಲ್ಟನ್‌ಗೆ ಅವನ ಮಹಾಪೂರ್ವಿಕರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಮಿಲ್ಟನ್ನನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ, ಸ್ಪೆನ್ಸರನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಪದ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ಪೆನ್ಸರನ ಕೊಡುಗೆ ಸ್ಥಿರೀಕೃತವಾದಂತೆ. ಆದರೂ ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಶೈಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಶೈಲಿಯಲ್ಲ : ಅದು ಇನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ,

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿಗಳನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ನವರನ್ನು ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನವರನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಶೈಲಿ. ಇದು, ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಶೈಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಜಾನ್‌ಸನ್ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಲ್ಯಾಂಡರ್ ದೂರಿದಾಗ ಅವರು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಮಿಲ್ಟನ್ ಬಹಳ ಮಾಡಿದನೆಂದು ಕೂಡಲೆ ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪರಿಮಿತಿಗೊಳಿಸೋಣ. ಒಂದು 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದರೆ ವಾಕ್ಯ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯ ಮಹತ್ತರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯತ್ತ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಏಕೈಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಿಂದ 'ಈಚಿನ' ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ನಾಟಕೀಯ ಪದ್ಯದ ಪರಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ – ಅವು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಮಿತಿಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಕುಚಿತ –ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ದೂರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಸರಿಯಾದ ಗುರಿಯಲ್ಲ: ಅದರ ಉದ್ದೇಶ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಭಾವನೆ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ಛಾಯೆಗಳ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬೇಕು; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ತರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರುವುದಾಗಿರಬೇಕು. ಒಬ್ಬ ಕರ್ತೃ ವಿಸ್ತೃತ ರಚನೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರಿದಾಗ, ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನ ವಿನ್ಯಾಸದ ಚಟ ಪರಿಣಮಿಸಿದಾಗ, ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ ಆಡುನುಡಿಯ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ, ಪದ್ಯ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಾದಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಅದು ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ, ಸರಳತೆಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ; ಅದು ಅವನತಿಗೊಂಡಂತೆ, ಮತ್ತೆ ಏಕತಾನತೆಯತ್ತ ಒಲೆಯುತ್ತದೆ – ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಜೀವ, ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ರೂಪರಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಮುಂದುವರಿಸಬಹುದಾದರೂ. ವರ್ಜಿಲನ ಪೂರ್ವಿಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಗೆ ಈ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನೀವೇ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವಿರಿ : ಮಿಲ್ಟನ್ನನ – ಅವನಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ – ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನುಕರ್ತರಲ್ಲಿ ಈ ದ್ವಿತೀಯ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲ ಕಾಣಬಲ್ಲೆವು. ಒಂದು ಹೊಸ ಸರಳತೆ, ಒಂದು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಒರಟುತನ ಕೂಡ, ಏಕಮಾತ್ರ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಬಹುದಾದ ಕಾಲವೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿರುವ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ನೀವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರುತ್ತೀರಿ; ಅದೆಂದರೆ : ನಾನು ಇದುವರೆಗೆ ಹೇಳಿರುವ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ ಗುಣಗಳು – ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕ,

ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಪರಿಪಾಕ, ಭಾಷೆಯ ಪರಿಪಾಕ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ – ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕು; ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೋಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಇಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಹೊಸದಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಹೇಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು, ಮಾನವರು ಹಿಂದೆ ತಲುಪಿರುವ ಎರಡು ತಪ್ಪುಗಳ ನಡುವಣ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಷ್ಟೆ : ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಯುಗವಿಲ್ಲ ಮತ್ತು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಕವಿಯಿಲ್ಲ; ಏಕೆ ಹೀಗೆಂದು ನಾವು ನೋಡಿದಾಗ, ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ಇನಿತೂ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ; ಆದರೂ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಪೋಪನ ಯುಗವನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅತಿ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಪೋಪನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಗುಣಗಳು ನಿದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವ ಪರಿಮಾಣದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ, ನಾವು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲಾರೆವು ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರಿಯಿಡಲಾರೆವು : ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ, ಪೋಪನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಮರ್ಥರಾಗದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು.

ಪೋಪ್ ದುಬಾರಿ ಬೆಲೆ ತೆತ್ತು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದನೆಂಬುದು ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ : ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ಮಹತ್ತರ ಶಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಈಗ, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ, ಕೆಲವು ಶಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇತರ ಕೆಲವುಗಳ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸುವುದು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಂದು ನಿಯಮವೇ ಆಗಿದೆ – ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಒಂದು ನಿಯಮವಾಗಿರುವಂತೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಏನಾದರೊಂದನ್ನು, ಮತ್ತೇನೋ ಒಂದರ ಆರ್ಜನೆಗಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅಪಜಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ – ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಅತ್ಯಲ್ಪಕ್ಕಾಗಿ ಅತ್ಯಧಿಕವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ ತಜ್ಞ ಅಥವಾ ತ್ಯಜಿಸಲು ಏನೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಜ್ಞನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದವನು ಉಂಟಾದರೂ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಅತ್ಯಧಿಕವನ್ನು ವರ್ಜಿಸಲಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ನಮಗೆ ಕಾರಣವುಂಟು. ಪರಿಪಕ್ವ ಮನಸ್ಸಿತ್ತು: ಆದರದು ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ – ಅವು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಆದರೂ ಆ ಯುಗವೆ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿತ್ತು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್,

ಒಬ್ಬ ಜೆರೇಮಿ ಟೇಲರ್, ಒಬ್ಬ ಮಿಲ್ಟನ್, ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಸೀನ್, ಒಬ್ಬ ಮೋಲಿಯರ್, ಒಬ್ಬ ಪ್ಯಾಸ್ಕಲ್ – ಇವರ ಬಗೆಗೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ, ಕೃಷಿಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದಷ್ಟೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನ ತನ್ನ ರೂಪಸಂಬಂಧವಾದ ಉಪವನವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಯೋಗ್ಯ ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ವಿಸ್ತಾರ ಔದಾರ್ಯಗಳನ್ನು – ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ – ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಬೇಕು; ಆ ಗುಣಗಳು, ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಛಾಸರನಂತಹ ಕೆಲವರು ಮಹಾ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥವು ಮತ್ತು ಡಾಂಟೆಯ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇರುವಂಥವು. ಏಕೆಂದರೆ – ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಇದ್ದಲ್ಲಿ – 'ಡಿವೈನ್ ಕಾಮೆಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲಿನ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಸಂವೇದನೆಯ ಪರಿಮಿತ ಶ್ರೇಣಿಯಿಂದ ನಾವು ದಮನಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ಕವಿಗಳು ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಕ್ರೈಸ್ತರಲ್ಲವೆಂದೂ ಅಲ್ಲ : ತತ್ತ್ವದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪಾವಿತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ನೀವು ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯಲ್ ಜಾನ್‌ಸನ್‌ಗಿಂತ ಅಪ್ಪಟ ಕವಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಾಣುವ ಮುನ್ನ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಆದರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಿವೆ ; ಅವನ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆ ಕೇವಲ ಊಹೆಯ ವಿಷಯವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಈ ನಿರ್ಬಂಧವೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ (ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸೇರಿಸಬೇಕಾದರೂ) : ಆ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಜಗತ್ತಿನ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನು, ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕ್ಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಯೂ – ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಆ ಸಾಧನೆ ಈಗಲೂ ಬಹು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ – ಒಂದು ನಿಜವಾದ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಯಾವುದೋ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಕೊರತೆಯುಳ್ಳುದಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ವರ್ಜಿಲನಿಗೆ ಮರಳಬೇಕು.

ನಾನಾಗಲೇ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೆ ಆರೋಪಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಜಿಲನಿಗೆ, ಅವನ ಭಾಷೆಗೆ, ಅವನ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಅವನು ತಲುಪಿದ ಆ ಭಾಷೆ ನಾಗರಿಕತೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿನ ಮುಹೂರ್ತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಲು ನಾನು ಮೊದಲು ಬಯಸಬೇಕು. ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕ : ಇದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ

ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇಕು. ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಜನತೆಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಇತಿಹಾಸವೊಂದು ಇರುವಲ್ಲಿ ವಿನಾ, ಇತಿಹಾಸಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿರಲಾರದು : ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಇದು ಬೇಕು. ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಬೇರೊಂದು ಬಹಳ ನಾಗರಿಕ ಜನಾಂಗದ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಜ್ಞಾತಿಯಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಇತಿಹಾಸದ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಇದು ರೋಮನರಲ್ಲಿದ್ದ ಪರಿಜ್ಞಾನ; ಗ್ರೀಕರು, ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ನಾವೆಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಬಹುದಾದರೂ – ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಗೌರವಿಸಬಹುದು – ಇದನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದವರಾಗಿದ್ದರು. ವರ್ಜಿಲನೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಬಹಳ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ. ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ವರ್ಜಿಲ್, ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನರಂತೆ ಮತ್ತು ಅದೂರ ಪೂರ್ವಜರಂತೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಪರಂಪರೆ, ಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ: ಈ ರೀತಿ ಒಂದು ಅನ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸ್ವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆದಿಘಟ್ಟಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಚೆಗೆ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟವೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ – ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಮೊದಲಿನ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಕಾವ್ಯದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲ್‌ಗಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ಪರಿಮಾಣಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಲ್ಲೆವೆಂದು ನನಗನಿಸಿದರೂ. ವರ್ಜಿಲನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೀಯತಕ್ಕದ್ದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ. ಹೋಮರನಲ್ಲಿ, ಗ್ರೀಕರ ಮತ್ತು ಟ್ರೋಜನರ ಘರ್ಷಣೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗ್ರೀಕ್ ನಗರ – ರಾಜ್ಯದ ಮತ್ತು ಇತರ ನಗರ –ರಾಜ್ಯಗಳ ಒಕ್ಕೂಟದ ನಡುವಣ ಕಲಹಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದೇನಲ್ಲ : ಈನಿಯಸನ ಕತೆಯ ಹಿಂದೆ, ಎರಡು ಮಹಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಣ ಮತ್ತಷ್ಟು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಭೇದದ – ಅದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅಹುದು – ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಅವುಗಳ ರಾಜಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ವರ್ಜಿಲನ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಯುಗದ ಪರಿಪಾಕ, ಈ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕದೊಡನೆ ನಾನು ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಪರಿಪಾಕವನ್ನೂ, ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯ ಅಭಾವವನ್ನೂ ಮೇಳವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದ್ದಕಿದ್ದಂತೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ದೂಡಲ್ಪಟ್ಟ ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪೀಯನಿಗೆ ರೋಮನರ ಮತ್ತು ಅಥೆನಿಯನರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆ ಒರಟೂ ಬರ್ಬರವೂ ಅಸಹ್ಯವೂ ಆಗಿ ತೋರುವುದೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಚರಣೆಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಏನನ್ನಾದರೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅದು ಯಾವುದೋ ಅನಂತರದ ಮತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ವರ್ತನಸಂಹಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಜನಾಂಗದ ನಡೆವಳಿಕೆ ಅದರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದಶೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದರ

ಒಳನೋಟದಿಂದ. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಶ್ರೀಮಂತರ ಗೃಹಗೋಷ್ಠಿಗಳು, ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸನ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಓದತಕ್ಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ: ಆದರೆ ಜೇಮ್ಸನ ಸಮಾಜ ಆ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಾಗಿತ್ತು; ಮತ್ತಾವುದರ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತಾವನೇ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಕವಿಗಿಂತ ವರ್ಜಿಲನಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅರಿವು ನಮಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ (ಅದರಲ್ಲೂ ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಒರೆಗಲ್ಲಾದ ಗಂಡು – ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಖಾಸಗಿ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗ ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ); ಏಕೆಂದರೆ, ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಕ್ಯಾಟಲಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಪರ್ಟಿಯಸ್ ಘಾತುಕರಾಗಿಯೂ ಹೊರೇಸ್ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಾಗರಿಕನಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ನನಗಿಂತ ಉತ್ತಮರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದಾದ ಸಭೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಈನಿಯಸ್ ಮತ್ತು ಡಿಡೋರ ಕತೆಯನ್ನು ನಾನು ಪುನರವಲೋಕಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಆರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಡಿಡೋಳ ನೆರಳನ್ನು ಈನಿಯಸ್ ಸಂಧಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೊಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅತ್ಯಂತ ನಾಗರಿಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಅದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಆಗಿದೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಡಿಡೋಳ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ – ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ, ಈನಿಯಸನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗದು ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆಂಬುದು. ಡಿಡೋಳ ವರ್ತನೆ ಈನಿಯಸನ ಸ್ವಂತ ಮನಸ್ಸಾಕ್ಷಿಯ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈನಿಯಸನ ಮನಸ್ಸಾಕ್ಷಿ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಡಿಡೋ ವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಬಗೆ ಇದೆಂದು ನಮಗನಿಸುತ್ತದೆ. ನನಗೆ ತೋರುವಂತೆ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ, ಡಿಡೋ ಕ್ಷಮಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಲ್ಲ, ಅವನನ್ನು ಬಯ್ಯುವುದರ ಬದಲು ಛೀಮಾರಿ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ – ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಛೀಮಾರಿ – ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದರೂ. ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ, ಈನಿಯಸ್ ತನ್ನನ್ನೆ ತಾನು ಕ್ಷಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ – ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಉನ್ನತವಾದ ನಿಗೂಢ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಕೇವಲ ಉಪಕರಣಗಳೆನಿಸುವ ದೇವತೆಗಳ ತಂತ್ರಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೂ. ಇಲ್ಲಿ, ನಾಗರಿಕ ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ನಾಗರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಅಂತಸ್ಸಾಕ್ಷಿಗಳಿಗೆ ರುಜುವಾತಾಗುತ್ತದೆ : ಆದರೆ ನಾವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳೂ ಒಂದು ಅಖಂಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ವರ್ಜಿಲನ ಪಾತ್ರಗಳ – ಅದೃಷ್ಟವಿಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಟರ್ನಸನ್ನು ನಾನು ಬಿಡಬಹುದು – ವರ್ತನೆ, ಯಾವುದೋ ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಂಬಂಧವಾದ ರೀತಿನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಯಾಗಿ ಎಂದೂ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು: ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ರೋಮನ್, ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಎರಡೂ ಹೌದು. ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲ್ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಪ್ರಾಂತೀಯನಲ್ಲ.

ವರ್ಜಿಲನ ಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಪ್ರಸಕ್ತ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅನಗತ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ : ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಅದನ್ನು ನನಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲಿರಿ; ನಮ್ಮದೆಲ್ಲ ಒಮ್ಮತವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ವರ್ಜಿಲನ ಶೈಲಿ, ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯ: ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ – ಒಂದು ಪದಪುಂಜವನ್ನೊ ತಂತ್ರವನ್ನೊ ಪೂರ್ವಿಕನೊಬ್ಬನಿಂದ ಅವನು ಎರವಲು ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುವಾಗ ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದ; ಅವನ ವಿದ್ವತ್ತೆಲ್ಲ ಅವನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿತ್ತು; ಅವನ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೊ ಅಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವನ ಹಿಂದಿತ್ತು, ಅತಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯ ಪರಿಪಾಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದಾಗ ನೇರವೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಆದ ಸಂಪನ್ಮೂಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆಯ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಉನ್ನತವಾಗಿ ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾನು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ : ಆದರೆ **ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿ**ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಉಚಿತವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ ; ಏಕೆಂದರೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಾವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿದರ್ಶಿಸಲಾಗದ್ದು ಇದು; ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಸಾಕಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆ ಕೊಡದಿರುವುದು ಉಚಿತ. ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿಯ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಯಃ ಡಾಂಟೆ ಮತ್ತು ರಾಸೀನ್‌ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು; ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರವಾದವನು ಪೋಪ್; ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಅವನದು ಬಹಳ ಸಂಕುಚಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿ. ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿ ಎಂಥದೆಂದರೆ, "ಇವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ" ಎಂದು ನಾವು ಉದ್ಗರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡದೆ "ಇವನು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. ಪೋಪ್‌ನನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವಿದನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಪೋಪ್ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮಗೆ ಅತಿಯಾಗಿದೆ ; ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ "ಇವನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಲ್ಲೆವು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅಥವಾ ಮಿಲ್ಟನನನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವಿದನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಔನ್ನತ್ಯದ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ಅವನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪವಾಡಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮಗೆ ಸದಾ ಇರುತ್ತದೆ; ಛಾಸರನೊಡನೆ ನಾವು ಪ್ರಾಯಃ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತೇವೆ – ಆದರೆ ಛಾಸರ್ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ, ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಒರಟಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈಚಿನ ಚರಿತ್ರೆ ತೋರಿಕೊಡುವಂತೆ,

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಇತರ ಉಪಯೋಗಗಳ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟರು: ಆದರೆ ವರ್ಜಿಲನ ಅನಂತರ, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆ ಬದಲಾಗುವವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾನಾಗಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿರುಗ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ : 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ – ಆ ಶಬ್ದವನ್ನು ನಾನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ – ಸಾಧನೆ, ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದವಾದರೂ, ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಅಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಒಂದು ವರವೇ ಎಂಬುದೇ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಲು, ವರ್ಜಿಲನ ಅನಂತರದ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ, ಅನಂತರದ ಕವಿಗಳು ಅವನ ಔನ್ನತ್ಯದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದುಕಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. (ಅವನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಮಾನದಂಡಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಹೊಗಳುತ್ತೇವೆ ಅಥವಾ ನಿಂದಿಸುತ್ತೇವೆ – ಹೊಸತಾದ ಯಾವುದೋ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಅಥವಾ ದೂರಗತ ಮೂಲದ ಸಂತೋಷಕರ ಕ್ಷೀಣ ಜ್ಞಾಪಕವನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ಶಬ್ದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಕೂಡ ಹೊಗಳುತ್ತೇವೆ). ಡಾಂಟೆಯ ನಂತರ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನೆತ್ತಬಹುದು: ಏಕೆಂದರೆ ಈಚಿನ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ಕವಿಗಳು ಡಾಂಟೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಅವರಿಗೊಂದು ಸೌಲಭ್ಯವಿತ್ತು – ಹೆಚ್ಚು ವೇಗದಿಂದ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜಗತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬದುಕಿದ್ದು, ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಏನೋ ಒಂದು ಅವರಿಗಿತ್ತು; ನೇರವಾದ ವಿನಾಶಕರ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಚೋದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು: ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕವಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಂತಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರಿದುಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಯುಗದಿಂದ, ರಾಸೀನನ ಯುಗದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಥಮ ವರ್ಗದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು; ಮಿಲ್ಟನ್‌ನಿಂದ ಈಚೆಗೆ, ಯಾವ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ನಮಗಿಲ್ಲ, ಮಹತ್ತಾದ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳಿದ್ದರೂ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಕವಿಯೂ, 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಆಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ತಾನು ಕೃಷಿ ಮಾಡುವ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬರಿದುಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ; ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದು, ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಮೆಯಾಗುವ ಬೆಳೆಯನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕೆಲವು ತಲೆಮಾರುಗಳವರೆಗೆ ಪಾಳುಬಿದ್ದಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ – ಎಂಬುದು ದಿಟ.

ನಾನು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಿರುವ, ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲಿನ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಆ ಕೃತಿಯ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲ್ಲ, ಅದರ

ಔನ್ನತ್ಯದಿಂದಷ್ಟೆ ಎಂದು ನೀವಿಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು: ಏಕೆಂದರೆ, ನಾನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗಳ ಹಕ್ಕನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮಿಲ್ಟನರಿಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ ; ಆದರೂ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಪರಮೋನ್ನತ ಕಾವ್ಯ ಈಚೆಗೆ ರಚಿತವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಕಲ್ಪಿಸಲಿರುವ ಭೇದವನ್ನು ನೀವು ಒಪ್ಪಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಪ್ಪದಿರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಹತ್ಕೃತಿಯೂ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಸಮಾನ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಅಶಕ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಉದ್ದೇಶದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾರ್ಶ್ವತಃ ತಿಳಿಸಬಹುದು : ತನ್ನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾಗಲೆ ಮಾಡಿ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ಕವಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವನಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕವಿಯಾಗಲಿ ಮಿಲ್ಟನ್ನನಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವನಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕರ್ತೃವಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು, ಭಾಷೆಯು – ಶಬ್ದಕೋಶ, ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದರ ಲಯ – ಕಾಲದೊಡನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯೊಡನೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಕವಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಣ್ಣವನಾದರೂ ಸಾಚಾ ಆದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿ ಭಾಷೆಯ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಪೂರೈಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಹಾಗಾಗಿ, ತನ್ನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಡಮೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಬರಿದುಮಾಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬಹಳ ಸಣ್ಣದಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು – ಮಹಾಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ – ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡ ಕವಿ ಬರಿದು ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಇಡೀ ಭಾಷೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಕವಿ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬರಿದುಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಕವಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅವನ ಕಾಲದ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಕವಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನು ಬರೆಯುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು: ಒಬ್ಬ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಕವಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬರಿದುಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬರಿದುಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಯ ಒಬ್ಬ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಕವಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಬಹುದಾದ್ದು.

ಆದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದರ ಬದಲು ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮೃದ್ಧ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ನಾವೀನ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಪಡಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಅದೃಷ್ಟವಲ್ಲವೇ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಯಸಬಹುದು. ನಾವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳಗಡೆ ಇರುವಾಗ, ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವಾಗ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವಾಗ, ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುತ್ತೇವೆ : ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಗಲೆ

ಸಾಧಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ. ನಾವು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಭೂತಕಾಲ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲವಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ : ಅದು ಒಂದು ಮೃತ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಭೂತಕಾಲವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಗಣನೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದೊಡನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಇಲ್ಲ: ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಣಾಯೋಗ್ಯವಾದ ಏನನ್ನಾದರೂ ಬರೆಯಲು ನಾನು – ಮತ್ತು ನನ್ನ ಅನಂತರದವರು, ಏಕೆಂದರೆ ಸೂಚಿತವಾಗತಕ್ಕದ್ದನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಕಡೆಯ ಕವಿಯಾಗಿರುವುದರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಸಮಚಿತ್ತತೆಯಿಂದ ಎದುರಿಸಲಾರರು – ಸಮರ್ಥನಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಬದುಕಿರುವ ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಹೇಳಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನಂತತೆಯ ಮುಖದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ; ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳೂ ಮೃತಭಾಷೆಗಳಾಗಿರುವಾಗ, ಒಂದು ಭಾಷೆ – ಅದರ ಕವಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಾಗಿ – ಹೆಚ್ಚು ಉನ್ನತವೆಂದಾಗಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆ – ಅದರ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಾಗಿ – ಹೆಚ್ಚು ಉನ್ನತವೆಂದಾಗಲಿ ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ದೃಢಗೊಳಿಸಬಯಸುವ ಸಂಗತಿ ಇದು : ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಬದುಕುವುದರಿಂದ, ಅದು ಒಬ್ಬ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಕವಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಮಾನದಂಡ ನಮಗೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ನಮ್ಮ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ಬೆಲೆಗಟ್ಟಲು ನಮಗದು ಬೇಕು, ಒಂದು 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಿರುವ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೆಲೆಗಟ್ಟಲು ನಾವು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೂ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೇರುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಅದೃಷ್ಟದ ವಿಷಯ. ಅದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಭಾಷೆಯೊಳಗಿನ ಅಂಶಗಳ ಬೆಸುಗೆಯ ಪರಿಮಾಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಶಂಕೆ; ಹಾಗಾಗಿ, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗಳು 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಬಲ್ಲುವು; ಅವು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಏಕರೂಪತೆಯುಳ್ಳವಾಗಿದ್ದು ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜವಾಗಿ ಒಲೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ : ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತನ್ನ ರಚನಾಂಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯದತ್ತ ಒಲೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ದೀರ್ಘತಮ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಃ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಶೋಧಿತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಬದಲಾಗುವ ಮತ್ತು ಹಾಗಾಗಿಯೂ ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪ್ರಾಯಃ ಅದಕ್ಕುಂಟು.

ನಾನೀಗ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗಳ ನಡುವಣ ಭೇದವನ್ನು, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇತರ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಆಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ಭೇದವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ, ನಾನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಾಚೆಗೆ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾನು ದಾಖಿಲುಮಾಡಬಯಸುತ್ತೇನೆ; ಅದು ಈ ಭೇದವನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಲು ಮತ್ತು ಪೋಪ್‌ನಂಥ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೂ ವರ್ಜಿಲನಂಥ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ದೃಢವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲು ಅದು ಅನುಕೂಲ.

ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವ್ಯಷ್ಟಿಗಳ ಪರಿಪಾಕದ ಒಂದು ವಾಡಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವು ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ (ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಲ್ಲದ್ದು), ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಶಕ್ತಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂದೂ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವೊಂದು ಕಂಡುಬರಬಹುದು ಎಂದೂ ನಾನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಕಿರಿಯ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ – ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ಮತ್ತು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಂಥದು – ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ವರ್ಜಿತವಾದ ಅಂಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆಯುಳ್ಳವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಫಲಿತಾಂಶದಲ್ಲಿನ ತೃಪ್ತಿಯು ಹಿಂದಿನ ಅಲಕ್ಷಿತ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಭಾಷಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ವಿಶೇಷಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಕಾಣುವುದು ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಾಗಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಯುಗ, ಜನಾಂಗದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಲ್ಲ : ನಾನು ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ಆ ಪ್ರತಿಭೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು; ಆದ್ದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಅವಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ನಾವೀಗಲೂ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯು ಶೈಲಿಯ ನ್ಯಾಯಬದ್ಧ ಭಿನ್ನಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವಂಥದು; ಅದು, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಯುಗ ಮತ್ತು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂಥದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣಿತ ಭಾಷೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಭಾಷೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರಿದರೂ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಅಂಶವೊಂದು ರಾಬೆಲಾಸ್ ಮತ್ತು ವಿಲ್ಲನ್‌ರಲ್ಲಿ ಉಂಟು; ಅದರ ಅರಿವು, ರಾಸೀನ್ ಅಥವಾ ಮೋಲಿಯರನ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ವಿಶೇಷಿಸಬಹುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯಗೊಂಡಿಲ್ಲ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ,

ರಾಜಿಗೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಮಗನಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂಥದಾಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಇಡೀ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅದು, ತನ್ನ ಇಡೀ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕೂಡಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ತದನುಸಾರವಾಗಿ ನಾವು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ಗುಣಗಳ ನಮ್ಮ ಪಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕು. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ತನ್ನ ರೂಪಿಕ ಪರಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ, ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಜನರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಭಾವನೆಯ ಸಮಗ್ರ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪರಮಾವಧಿ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು, ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಬೀರುತ್ತದೆ : ತಾನು ಸೇರಿದ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವೆ ಅದು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ವ್ಯಾಪಕತೆಯಿಂದಾಚೆಗೆ, ಹಲವಾರು ವಿದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಮಾನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯೂ** ಉಂಟೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗಯಟೆಯ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆಂದು ನಾವು ನ್ಯಾಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು; ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆದಿರುವ ಸ್ಥಾನ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಆದರೂ ಅದರ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕತೆ, ಅದರ ತಿರುಳಿನ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗದ ಅನಿತ್ಯತೆ, ಸಂವೇದನೆಯ ಜರ್ಮನ್ ಗುಣ – ಇವುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ, ಗಯಟೆ ವಿದೇಶೀಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತನ್ನ ಯುಗದಿಂದ, ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಸೀಮಿತನಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದು ಇಡೀ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕರ್ತೃಗಳಂತೆ ತುಸು ಪ್ರಾಂತೀಯನಾದ್ದರಿಂದ, ಅವನನ್ನು ಒಂದು **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ** 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾರೆವು. ಅವನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ – ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ: ಆದರೆ ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯ. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ **ಯಾವುದೇ** ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಗೆ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾದುದನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾರೆವು. ಎರಡು ಮೃತಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದಗತ್ಯ : ಅವು ಮೃತವೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ; ಏಕೆಂದರೆ, ಅವುಗಳ ಮೃತಿಯ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಮ್ಮ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದೇವೆ – ಅವು ಮೃತವೆಂಬ ಸಂಗತಿ ತನಗೆ ತಾನೆ ಅವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಯೂರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ಜನಾಂಗಗಳು ಅವುಗಳ ಹಿಡುವಳಿದಾರರೆಂಬ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ. ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ರೋಮಿನ ಮಹಾಕವಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ, 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ನ ನಮ್ಮ ಮಾನದಂಡಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಋಣಿಗಳಾಗಿರುವುದು ವರ್ಜಿಲನಿಗೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ: ಇದು, ಅವನು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಅಥವಾ ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಧದಿಂದಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಋಣಿಯಾಗಿರಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ನಟಿಸುವುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತೇನೆ

– ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಋಣ. ಅವನ ವ್ಯಾಪಕತೆಗೆ, ವ್ಯಾಪಕತೆಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ಬಗೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ –ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗೆ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ; ಅದರ ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದು. ಅದೃಷ್ಟದ ಈ ಅರಿವು 'ಈನಿಯಡ್' ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಈನಿಯಸ್, ಮೊದಲಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೆ ಒಬ್ಬ 'ಅದೃಷ್ಟಗತ ಮಾನವ' ; ಸಾಹಸಿಯಾಗಲಿ ಯೋಜಕನಾಗಲಿ ಅಲೆಮಾರಿಯಾಗಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥಸಾಧಕನಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ; ತನ್ನನ್ನು ತಿರಿಚುವ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ದೇವತೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಉನ್ನತ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ – ಬಲಾತ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಐಚ್ಛಿಕ ತೀರ್ಪಿನಿಂದಾಗಲಿ ಕೀರ್ತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ – ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅವನು ಟ್ರಾಯ್‌ನಲ್ಲಿ ಇರಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ; ಆದರೆ ಅವನು ದೇಶ ಭ್ರಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ದೇಶಭ್ರಷ್ಟತೆಗಿಂತ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಏನೋ ಒಂದಾಗುತ್ತಾನೆ; ತಾನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದಕ್ಕಿಂತ ಉನ್ನತವಾದ, ಆದರೆ ಅವನು ಗುರುತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ದೇಶಭ್ರಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಮಾನವೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸುಖಿಯಾದ ಅಥವಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ರೋಮಿನ ಸಂಕೇತ; ಈನಿಯಸ್ ರೋಮಿಗೆ ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮ್ ಯೂರೋಪಿಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವರ್ಜಿಲ್ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ ಕೇಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತಾವ ಕವಿಯೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ಆಕ್ರಮಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ನಮಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅದೃಷ್ಟವುಳ್ಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದುವು; ಯಾರಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಗತವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗತವೂ ಆದುವೋ ಅಂಥ ಕವಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅದೃಷ್ಟವುಳ್ಳ ಕವಿ.

ಹೀಗಾಗಿ, ವರ್ಜಿಲ್ ರೋಮಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆ ದೇಶದ ಭಾಷೆಯ ಪರಮವಾಣಿಯಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಅವನೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು; ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು, ನಾವು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ವರ್ಜಿಲನ ಮೌಲ್ಯವಿರುವುದು ನಮಗೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾನದಂಡವನ್ನೊದಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ನಾನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ನಮ್ಮದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯಿಂದ ಈ ಮಾನದಂಡವೊದಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹರ್ಷಿಸಲು ನಮಗೆ

ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು: ಆದರೆ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಅದು ಕಾರಣವಲ್ಲ. 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಅಳೆಯುವುದೆಂದರೆ, ಇಡಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಏನಾದರೊಂದರಲ್ಲಿ ದೋಷಯುತವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದೊಂದು ಅಗತ್ಯ ದೋಷ – ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇರುವ ಯಾವುದೋ ಗುಣ ಲೋಪವಾಗುತ್ತದೆ – ಆಗಿರಬಹುದು : ಆದರೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅದನ್ನೊಂದು ದೋಷವಾಗಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ನಾನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾನದಂಡವಿಲ್ಲದಿರುವಾಗ – ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದನ್ನೆ ನಾವು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು – ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಾವು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಪ್ಪು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಹೊಗಳುತ್ತೇವೆ – ಬ್ಲೇಕ್‌ನನ್ನು ಅವನ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ್‌ನನ್ನು ಅವನ ಶೈಲಿಗಾಗಿ ಹೊಗಳುವಂತೆ – ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಎರಡನೆಯ ದರ್ಜೆಗೆ ಮೊದಲನೆಯ ದರ್ಜೆಯೊಡನೆ ಸಮಾನ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡುವ ತೀವ್ರತರವಾದ ಪ್ರಮಾದಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಮಾನದಂಡವನ್ನು – ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಮತ್ತಾವ ಏಕಕವಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವರ್ಜಿಲನಿಗೆ ಋಣಿಗಳು – ಸತತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಪ್ರಾಂತೀಯರಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಾಂತೀಯ'ನೆಂದರೆ ನಿಘಂಟುಲಕ್ಷಣೀಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನನ್ನೋ ನಾನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ರಾಜಧಾನಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಮೆರುಗಿನ ಕೊರತೆಯುಳ್ಳ' ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದುದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇನೆ, ಸಮಾನದರ್ಜೆಯ ಯಾವನೇ ಅನಂತರ ಕವಿ ತುಸು ಪ್ರಾಂತೀಯನಾಗಿ ತೋರುವಂತೆ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲ್ ರಾಜಧಾನಿಯ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದರೂ 'ಆಲೋಚನೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕುಚಿತ'ನಾಗಿದ್ದ. ಆದರೂ ಸಂಕುಚಿತ ಕ್ರೈಸ್ತನಿಗಿಂತ ಉದಾರ ಕ್ರೈಸ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಂತೀಯನಾಗಿರಬಹುದು. ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳ ವರ್ಜನೆಯನ್ನೂ ಉಳಿದವುಗಳ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ನಾನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇನೆ : ಅದು, ವಿಶಾಲ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪರ್ಯಟನದ ಅಭಾವದಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ, ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶದೊಳಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರ ಮಾನವಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಿಂದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾದುದಕ್ಕೂ ಗೌಣವಾದುದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ, ನಶ್ವರವಾದುದಕ್ಕೂ ಶಾಶ್ವತವಾದುದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಗೊಂದಲ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ಜನ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿವೇಕವೆಂದೂ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾನವೆಂದೂ ಭ್ರಮಿಸುವಂತೆ ಮತ್ತು ಯಂತ್ರವಿದ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿರುವಾಗ, ಪ್ರಾಯಃ ಹೊಸ ಹೆಸರೊಂದಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ

ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅದು ದೇಶದ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯಲ್ಲ, ಕಾಲದ್ದು ; ಅದರ ಪಾಲಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬುದು ತಮ್ಮ ಸರದಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಮೂಲೆಗೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಮಾನವತಂತ್ರಗಳ ಒಂದು ಇತಿವೃತ್ತ ಮಾತ್ರ ; ಅದರ ಪಾಲಿಗೆ ಜಗತ್ತೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಬದುಕಿರುವವರ, ಸತ್ತವರಿಗೆ ಪಾಲುಗಾರಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಆಸ್ತಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯ ಬೆದರಿಕೆಯೇನೆಂದರೆ, ನಾವೆಲ್ಲ – ಜಗತ್ತಿನ ಜನಾಂಗಗಳೆಲ್ಲ – ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ; ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲದವರು ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳಾಗುವುದು ಮಾತ್ರ ಶಕ್ಯ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಿಷ್ಣುತೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದಾದರೆ, ಅದರ ಪರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ಇನ್ನಷ್ಟಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅದು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಾವು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಂತಹ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಔದಾಸೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಬಿಡಬಹುದಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಸಹನೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಬಯಸಿದಷ್ಟು ಧಾರ್ಮಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳುಳ್ಳವರಾಗಿರಬಹುದು – ನಾವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಒಂದೇ ಶಾಲೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುವುದಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕಾಳಜಿ ಇರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯ ದೋಷನಿವಾರಕದೊಡನೆ ಮಾತ್ರ. ಯೂರೋಪ್ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಗ್ರ್ಯವೊ ಹಾಗೆ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ಸಾಮಗ್ರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಇಡೀ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಕ್ತ ಪ್ರವಾಹ ಹರಿಯದಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಹಲವಾರು ಅಂಗಗಳು ಏಳ್ಗೆ ಹೊಂದಲಾರವು. ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಕ್ತಪ್ರವಾಹವೆಂದರೆ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ – ಎರಡು ಅಭಿಸರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಒಂದೇ ಆಗಿ; ಏಕೆಂದರೆ ಗ್ರೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗೋತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದುದು ರೋಮಿನ ಮೂಲಕವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್' ಮಾನದಂಡವಲ್ಲದ ಔತ್ತಮ್ಯದ ಸಾಧಾರಣ ಮಾನದಂಡ ಯಾವುದಿದೆ? ಆ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಲೋಚನೆ ಭಾವನೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಸ್ತಿಯ ವಿನಾ – ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಜನಾಂಗ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಅನುಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ – ಯಾವ ಪರಸ್ಪರ ಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಶಿಸಬಲ್ಲೆವು? ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯೂ ಲ್ಯಾಟಿನ್ನಿನ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಯಸಲಾರದು – ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದವರಿಗಿಂತ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ಅದನ್ನು ಆಡುವಂತಾದರೂ, ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಜನಾಂಗಗಳ ಸಂವಹನಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅದು ಪರಿಣಮಿಸಿದರೂ. ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯೂ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ವೊಂದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಆಶಿಸಲಾರದು, ವರ್ಜಿಲ್‌ನನ್ನು ಒಂದು 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್'ಎಂದು ನಾನು ಕರೆದಿರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್', ಎಲ್ಲ ಯೂರೋಪಿನ 'ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್' ಎಂದರೆ ವರ್ಜಿಲ್.

ನಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದವಾದ ಸಮೃದ್ಧ ಸಂಪತ್ತಿದೆ – ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾದ್ದು ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ನಲ್ಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಹತ್ತನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ – ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯಲ್ಲಲ್ಲ, ವಿಶಾಲತರ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದರಲ್ಲಿ, ರೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸ್ಥಾನದ ಕಾರಣದಿಂದ. ಹೊಸ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು – ಗಭೀರತೆ ಎನ್ನಬಹುದು – ಚರಿತ್ರೆಯ ಹೊಸ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಮಾತನಾಡಿದ್ದೇನೆ; ಅದು, ರೋಮ್‌ಗೆ, ತನ್ನ ಜೀವಂತ ಸಾಧನೆಯಿಂದಾಚೆಗಿರುವ ಭವಿಷ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಈನಿಯಸನ ಸಮರ್ಪಣದಿಂದ ನಿದರ್ಶಿತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರತಿಫಲ ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಂಕುಚಿತ ಪದಾರ್ಪಣ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹರಹಿತ ಮಧ್ಯಯುಗವೊಂದರಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿವಾಹ : ಅವನ ಯೌವನ ಸಮಾಧಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅದರ ಛಾಯೆ ಕ್ಯುಮೆಯ ಇತರ ಪಾರ್ಶ್ವದ ಅರ್ಧಛಾಯೆಗಳೊಡನೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮಿನ ಅದೃಷ್ಟ ಯಾರಿಗೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಆಲೋಚಿಸಬಹುದು: ಅದು ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಪರಿಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ, ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರುಗಳ ಅಲ್ಪಸಮೂಹದ ಸಾಹಿತ್ಯ; ಆದರೆ ಮತ್ತಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಮಗೆ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ವೊಂದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿನ ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅನಂತರದ ಭಾಷೆಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಈ ಮಾನದಂಡ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದುದು ತೃಪ್ತಿಕರ : ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮಾಡುವುದು ಅನಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಮಾನದಂಡದ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬೆಲೆ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಮರ್ಥನೆ. ಡಾಂಟೆಯ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾದ ಮಹಾಭೂತವನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಭಕ್ತಿಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಈ ಋಣವನ್ನು ನಾನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ತಾನು ಸ್ವತಃ ಎಂದೂ ಸವಿಯಲಾರದ ದರ್ಶನದತ್ತ ಡಾಂಟೆಯನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅದು ತನಗೆಂದೂ ಗೊತ್ತಾಗದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯತ್ತ ಯೂರೋಪನ್ನು ನಡೆಸಿತು; ಬೀಳ್ಕೊಡುವಾಗ ಕಡೆಯ ಬಾರಿಗೆ ನವ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿತು :

Son, the temporal fire and the eternal, hast thou seen, and art come to a place where I, of myself, discern further.

*

೨. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ

೧

ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತೂ ಚಿಲ್ಲರೆ ವರ್ಷಗಳ ನನ್ನ ವಿಮರ್ಶಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದಾಲಿ ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದರಿಂದಾಗಲಿ ಹೇಗೆ ಸತತವಾಗಿ ನಾನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದೇನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ನನಗೆ ವಿಸ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಜನ ಬೇಸರಗೊಂಡಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ, ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನ ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬುದು ನನಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ವೃದ್ಧಿಶೀಲ ಅನುಭವದಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟುಗೊಂಡಿವೆ ಮತ್ತು ನವೀಕೃತವಾಗಿವೆ; ಹೀಗಾಗಿ, ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆ ನನಗುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಪಾಲಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆಲ್ಲ, ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಯಸಲು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ಸಾಧಾರಣ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನನಗೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ನಾನು ಏನಾದರೂ ಹೇಳಿದರೆ, ಗದ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನೀಡಲಾರದ ಏನನ್ನಾದರೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಶಕ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ನೀಡುತ್ತದೆಯೇ, ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಏತಕ್ಕೆ ಎಂಬುದು ಅದರಿಂದ ಇತರರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತರವಾಗಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಬಾಹ್ಯ ಭೂಷಣವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಲಿಸುವ ಸಂತೋಷವನ್ನಷ್ಟೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಜನರಿಗೆ ಕೊಡುವುದಾದಲ್ಲಿ, ಅದು ಅತಿಯಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ನಾನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅದು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ನಾಟಕೀಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸೊಗಸಾದ ಕಾವ್ಯಮಾತ್ರವಾಗಿರಬಾರದು. ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಗದ್ಯ ಸಾಕಾಗುವಂಥ ನಾಟಕವನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಕೂಡದೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವು – ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವಗಳು

ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಣ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಕಲಕಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ – ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದೂ ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಿ, ಅವೆರಡೂ ಒಂದು ಗುರಿಗೆ ಸಾಧನಗಳಷ್ಟೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾವು ಅಂದುಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಲ್ಲ. ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ, ಅನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಂದ ಓದಲ್ಪಡುವ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತನಾಡುವ ಗದ್ಯ, ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಕೋಶ, ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಮತ್ತು ಲಯದಿಂದ ಸಾರತಃ ಪದ್ಯದಷ್ಟೆ ದೂರವಾಗಿದೆ – ಶಬ್ದಗಳಿಗಾಗಿ ತಡಕಾಟ, ಸತತ ಸಾಮೀಪ್ಯಾಶ್ರಯ, ಅಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ. ಪದ್ಯದಂತೆ ಅದು ಲಿಖಿತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಪುನರ್ ಲಿಖಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಇಬ್ಬರು ಮಹೋನ್ನತ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಕಾರರು – ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆರಸಿದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಎಲಿಜಬೆತ್ ಕಾಲೀನರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾಂಗ್ರೀವ್ ಮತ್ತು ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಕಾಂಗ್ರೀವ್ ಅಥವಾ ಷಾನ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ – ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬಹುದಾದರೂ – ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಗುರುತಾದ ಅಸಂದಿಗ್ಧ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲಯವಿದೆ; ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಚಿಕ್ಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣತ ಸಂಭಾಷಣಕಾರರು – ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಕಾರರು – ಮಾತ್ರ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಗದ್ಯವನ್ನು ಆಡಿದುದಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಮೋಲಿಯರನ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವೆಲ್ಲ (ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ) ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವನು ಎಂ. ಜೌರ್ಡೇನ್; ಅವನ ಸಲಹೆಗಾರನಾಗಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ: ಅವನು ಗದ್ಯವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲಿಲ್ಲ, ಮಾತನಾಡಿದನಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ನಾನೊಂದು ತ್ರಿಮುಖಿ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ : ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯಗದ್ಯಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ನಡುವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನೀವು ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಗದ್ಯ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪದ್ಯದಷ್ಟೆ ಕೃತಕವೆಂಬುದು ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ : ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಗದ್ಯದಷ್ಟೆ ಸಹಜವಾಗಿರಬಲ್ಲುದು ಪದ್ಯ.

ಆದರೆ ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಸಂವೇದನಶೀಲ ಸದಸ್ಯ, ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಡಲಾದ ಸೊಗಸಾದ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದುದೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ, ತಾನು ಸ್ವತಃ ಆಡುವ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಬಗೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅವನಿಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಬಹಳ ಜನ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು

ತಾವು ತಿಳಿದಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಪದ್ಯದಿಂದ ವಿಕರ್ಷಿತರಾದಾಗ, ಅದು ದುರದೃಷ್ಟ; ಆದರೆ ಅವರು ಅದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದಾಗಲೂ ಅದು ಶೋಚನೀಯವಾಗಬಲ್ಲುದು – ಅವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಅದರ ಅರ್ಥವಾದದಲ್ಲಿ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ, ನಾಟಕಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಲಯದ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮ ಅಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು.

ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ : ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಕ್ರಮಣವೂ ಒಂದು ಕುಲುಕಿನಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅರಿವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃ ಈ ಕುಲುಕನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಯಸಿದಾಗ – ಎಂದರೆ ಅವನು ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಒಂದು ಭೂಮಿಕೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ರಭಸದಿಂದ ವರ್ಗಾಯಿಸಬಯಸುವಾಗ – ಅದು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಕ್ರಮಣ ಎಲಿಜಬೆತ್ ಕಾಲೀನ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಸುಲಭಸ್ವೀಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಂದು ನನ್ನ ಸಂದೇಹ; ಅವರ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳೆರಡೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದುವು; ಅವರು ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಗಾಡಂಬರ ಮತ್ತು ಮೃದುಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಿದ್ದರು; ಹೆಚ್ಚು ನಮ್ರವೂ ಗ್ರಾಮ್ಯವೂ ಆದ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದೂ ಉನ್ನತವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರಿಸುವುದೂ ಪ್ರಾಯಃ ಸರಿಯೆಂದು ಅವರಿಗೆ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಕೆಲವು ಗದ್ಯಭಾಗಗಳು ವೈಷಮ್ಯದ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ – ಸಾಧಿತವಾದಾಗ ಅದು ಎಂದೂ ಹಳೆಯದಾಗಲಾರದು – ಯೋಜಿತವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕದ ತಟ್ಟುವುದು, ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಹೊಳೆಯುವ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ; ಆದರೆ 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹೆನ್ರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದೃಶ್ಯಗಳು ಪದ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳೊಡನೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬರುವುದು, ಉನ್ನತ ರಾಜಕೀಯದ ಜಗತ್ತಿನ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದ ನಡುವಣ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಬಹುದಿನಗಳಿಂದ ತೋರಿದೆ. ತಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ, ಕೆಳಹಂತದ ಬದುಕಿನ ವಿನೋದಕರ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಶ್ರೋತೃವೃಂದ ಆಲೋಚಿಸಿತು; ಆದರೂ ಒಂದನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಗದ್ಯದೃಶ್ಯಗಳು, ಪರ್ಸಿಗಳ ಬಂಡಾಯದಲ್ಲಿನ ಪಕ್ಷಮುಖಂಡರ ಮೊರೆಯುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಟುಟೀಕೆಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೂ ಇಂದು, ಪದ್ಯನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಅಡ್ಡಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಹಳ ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ಪದ್ಯರೂಪವೊಂದು ನಮ್ಮ ಗುರಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ

ಮೊಂಡತನವುಳ್ಳ ಯಾವುದಾದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಾಗ, ನಮ್ಮ ಪದ್ಯರೂಪ ಬಹಳ ಬಿಗಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದಷ್ಟೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ನಾವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಲಾಗದ ದೃಶ್ಯಗಳಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಬೆಳೆಸಬೇಕು ಅಥವಾ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಶ್ರೋತೃ ವೃಂದಗಳನ್ನು ನಾವು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ರೂಢಿಮಾಡಬೇಕು – ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವತನಕ ; ಗದ್ಯಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತರುವುದೆಂದರೆ, ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದಿಂದ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸುವುದಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ, ಹೇಳಬೇಕಾದ ಯಾವುದನ್ನೆ ಆಗಲಿ ಅದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರಬೇಕಾದರೆ, ಅದು ಉದ್ದಕ್ಕೂ 'ಕಾವ್ಯ'ವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಹಜೋಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವಂಥ ತೀವ್ರತೆಯ ಘಟ್ಟವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು 'ಕಾವ್ಯ'ವಾಗುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ, ಆಗ ಅದು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಏಕೈಕ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆಗೆ, ಅದು ಏಕತಾನದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಾಗಿ ತೋರದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಎತ್ತರದ ಹಾರಾಟಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರಬೇಕು. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಮುಖ್ಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ. ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯನಾಟಕವೊಂದರ ಮತ್ತಷ್ಟು ನೀರಸವಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಗಮನವನ್ನು ಅದು ಇತರ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಸಂಗತಿಯತ್ತ ಸೆಳೆಯುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ; ಪದ್ಯಲಯ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮೇಲೆ, ಅವರಿಗರಿವಾಗದಂತೆ, ತನ್ನ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬೇಕೆಂಬುದೂ ಹೌದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ದೃಶ್ಯ – ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದೃಶ್ಯದಷ್ಟೆ ಸುರಚಿತವಾದುದು – ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವುದಾಗಿರುವುದರ ಅನುಕೂಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಗಮನಿಸದಿರುವುದು ಶೈಲಿಯ ದೊಡ್ಡ ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನು, ಯಾವುದೂ ಅತಿಯಾಗಿಲ್ಲ; ತನ್ನ ನಾಟಕೀಯ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಸಮರ್ಥನೆಗೊಳ್ಳದ ಕಾವ್ಯಪಂಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸರಳತಮ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತಿಗೊಂಡಿವೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬಹುಕಾಲ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ಆ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ. ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸರಳೀಕೃತವೂ ನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಮೊದಲು ಪಾತ್ರಭಾಗದ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣಾತ್ಮಕವಾದ, ಆಡುಮಾತಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ – 'ಕಿಂಗ್

ಜಾನ್' ದಲ್ಲಿನ ಫಾಲ್ಸನ್ ಬ್ರಿಡ್ಜ್ ಮತ್ತು ಅನಂತರ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್'ದಲ್ಲಿನ ದಾದಿ. ಅದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಉತ್ತರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣದಂತೆ ಒಯ್ಯುವುದು ಬಹಳ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿತ್ತು. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್'ದಲ್ಲಿನ ಈ ಪಂಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಪಾರದರ್ಶಕವಾದ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಮರ್ಥನಾಗುವತನಕ ಯಾವ ಕವಿಯೂ ನಾಟಕೀಯ ಪದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸತೊಡಗಲಾರ. ನೀವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರಿ, ಕಾವ್ಯವನ್ನಲ್ಲ. ನೀವು 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕವನ್ನು, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಆಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿವೆಯೊ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿವೆಯೊ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನಗನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯವು ಗದ್ಯದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಆ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಚಳಿ ಕೊರೆಯುವ ಇರುಳು, ಕೋಟೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾವಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಶುಭಕರ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದರ ಮುನ್‌ಸೂಚನೆ. ಯಾರೊಬ್ಬರ ಸಂತೋಷದ ಒಂದು ಭಾಗ, ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವುದರ ಸಂತೋಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ – ಕರ್ತೃ ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದಲ್ಲಿ – ಎನ್ನುವಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ನೋಡಿದ್ದರೆ, ಅಭಿನಯಗಳ ನಡುವೆ ಅದನ್ನು ಓದಿಯೂ ಇದ್ದರೆ, ಕರ್ತೃ ತನ್ನ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಬಳಸಿರುವ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸತೊಡಗುತ್ತೇವೆ, ದಿಟ. ಆದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯದ ತಾತ್ಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದಾಗ, ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾವಲುಗಾರರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ – ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದ – ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಒರಟೂ ಆದ ಉದ್ಗಾರಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿದ ಪದ್ಯ, ಆಸ್ಥಾನಿಕರಾದ ಹೊರೇಷಿಯೊ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಸೆಲಸರ ಪ್ರವೇಶವಾದ ಬಳಿಕ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದವಾದ ಗತಿಗೆ ಜಾರುತ್ತದೆ.

Horatio says't is but our fantasy,.....

ರಾಜನ ಪ್ರೇತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗತಿ ಮತ್ತೆ ಬದಲಿಸಿ ಗಂಭೀರವೂ ನಾದಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ:

What art thou, that usurp'st this time of night,..(Usurp ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಂವಿಧಾನದ ಈ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ; ಇದು ಯಾವ ಪ್ರೇತವೆಂಬುದನ್ನು ನಮಗೆ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಉಕ್ತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ:

So frown'd he once, when, in an angry parle,

He smote the sledded polacks on the ice.

ಪ್ರೇತ ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಹೊರೇಷಿಯೊ ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಟಾತ್ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಸ್ವರವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ; ಈ ಲಯ ಈಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ:

We do it wrong,being so majestical,

To offer it the show of Violence;

For it is, as the air, invulnerable,

And our vain blows malicious mockery.

ಮಾರ್ಸೆಲಸನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಣಯವೊಂದನ್ನು ತಲಪುತ್ತದೆ:

It faded on the crowing of the cock.

Some say that ever 'against that season comes

Wherein our saviour's birth is celebrated.

The bird of downing singeth all night long; ..

ಹೊರೇಷಿಯೋನ ಉತ್ತರ :

So have I heard and do in part believe it,
But, Look, the morn, in russest mantle clad,
Walks o'ver the dew of yon high eastern hill

Break we our watch up; ....

ಇದು ಮಹತ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಇದು ನಾಟಕೀಯ; ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ನಾಟಕೀಯವೂ ಆಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಮತ್ತೂ ಏನೋ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ, ಬಲಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಗತಿಯೊಡನೆ ಒಂದಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ನಮಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವದ ನಾಡಿಯನ್ನು ತಡೆದಿದೆ ಮತ್ತು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಮಾರ್ಸೆಲಸನ ಈ ಕಡೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

But, look, the morn, in russet mantle clad,

Walks o'ver the dew of yon high eastern hill

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿದಾಗ, ಒಂದು ಗಳಿಗೆ ನಾವು ಪಾತ್ರದಿಂದಾಚೆಗೆ ಎತ್ತಲ್ಪಡುತ್ತೇವೆ; ಆದರೆ ಹೊರೇಷಿಯೋನ ಬಾಯಿಂದ ಈ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಮಾತುಗಳ ಅನೌಚಿತ್ಯದ ಅರಿವಿನಿಂದಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತ ದೃಶ್ಯದ ಸಂಕ್ರಮಣಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಗೀತದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ನಾನು ಎರಡು ಸಲ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ಹೊರೇಷಿಯೋನ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನ, ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಸರಳತಮ ಭಾಷೆಯ ಸಾಲೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

So have I heard and do in Part believe it

ಅನಂತರ ಅವನು, ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಅಲ್ಲದ ಅರ್ಧ ಪಂಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಇದ್ದಕಿದ್ದಂತೆ ಆಡುತ್ತಾನೆ :

Break we our watch up.

ಮಹತ್ತಾದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ದ್ವಿವಿನ್ಯಾಸದ – ರಂಗ ಕೌಶಲ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ವಿನ್ಯಾಸದ – ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇಂಥದೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಎದುರಿಸುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಪದ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ರೂಪ ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ ಅಥವಾ ಬಾಹ್ಯಾಲಂಕಾರವಲ್ಲ, ಅದು ನಾಟಕವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮಗೆ ತೋರಿಸಲು ಈ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಸಾಕೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪದ್ಯದ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪರಿಣಾಮದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನೂ ಅದು ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಕಡೆಯದಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುವ' ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಸದಸ್ಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹೋಗುವ ಸದಸ್ಯರೂ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡದವರೆಂದರೆ, ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಕುಳಿತು ಅದರ ವಾಚನವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲಾರದವರು : ಈ ಜನ ಕೂಡ, ಪದ್ಯನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ, ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಬೇಕು. ಇಂಥ ನಾಟಕದ ಲೇಖಕ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದುದು ಈ ವಾಚಕವೃಂದಗಳನ್ನು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಜಾನ್ ಮಿಲ್ಲಿಂಗ್‌ಟನ್ ಸಿಂಗ್ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕರಣವಾಗುತ್ತವೆ; ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿಮೆ ಲಯ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಜನತೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಅವು ಆಧರಿಸಿವೆ. ಐರ್ಲೆಂಡಿನ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯಿಂದ ತಾನು ಕೇಳಿದ್ದ ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅವನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡನೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಸಿಂಗನ ಭಾಷೆ, ಆ ಒಂದೇ ಜನತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ವಿನಾ ಲಭ್ಯವಲ್ಲ. ನನ್ನ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸ್ತುತ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಯಾರೂ ಓದದ ಮ್ಯಾಟರ್‌ಲಿಂಕನ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವು ಸಾಧಾರಣ ನಿರ್ಧಾರಗಳಿಗೆ ಬರಬಲ್ಲೆವು. ಈ

ನಾಟಕಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ; ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಕಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಗಿನ ಹೇಳಿಕೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾವ್ಯಗುಣವುಂಟೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ, ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಬಹಳ ಪರಿಮಿತವಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಗಳು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದುವೊ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಿಂಗ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ; ಆದ ಕಾರಣ, ಅವು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಡುವಂತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಅನುಕೂಲತೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯನಾಟಕಕಾರ ತೀರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ – ಕಾವ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಥವಾ ಯಾವ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಪದ್ಯವನ್ನು, ಅತ್ಯಂತ ನೀರಸವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ.

ಮ್ಯಾಟರ್‌ಲಿಂಕ್ ಅಥವಾ ಸಿಂಗ್‌ಗಿಂತ ಏಟ್ಸ್ ಬಹಳ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕರಣ. ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಆತನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನ, ಅವನು ಹೋದ ಬಹು ದೂರವನ್ನೂ ಅವನ ಕಡೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಥಮಾವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಪದ್ಯೋಚಿತವೆಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಸಮ್ಮತವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು – ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಏಟ್ಸ್ ಲಯವಿದ್ದರೂ ಕೂಡ – ನಿಜವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ರಾಜ ರಾಣಿಯರಿಗೆ ಹೊರತು ಮತ್ತಾರಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಚಿತವಾದ ಭಾಷಾರೂಪವಲ್ಲದ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಅವನ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ Plays for Dancers ಬಹು ಸುಂದರವಾಗಿವೆ; ಆದರೆ ಅವು ಪದ್ಯನಾಟಕಕಾರನ ಯಾವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ: ಅವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಕಮಧ್ಯದೃಶ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳು. ತನ್ನ ಪದ್ಯಭಾಷಾ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನಗೆ ಋಣಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದು ತನ್ನ ಅಂತ್ಯ ನಾಟಕವಾದ purgatory ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

೨

ಈಗ, ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ; ಅವು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ಆಶಯಗಳು, ಸೋಲುಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ಯಶಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ, ಯಾವನೇ ಅನ್ವೇಷಕ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಕಾರ,

ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವರದಿಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಅದೇ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಃ ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂಥದೇನನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ನಾನಿದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ನಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ – ಅನೇಕ ವರ್ಷ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ ಲೇಖಕ, ಪದ್ಯದ ಇತರ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು. ಇತರ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ, ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ದನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ : ನಿಮಗೆ ನೀವೇ ಅದನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ತೋರಿಬರುವ ರೀತಿಯೇ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದು ನೀವೇ. ಸಂವಹನದ, ಅದರಿಂದ ಓದುಗ ಏನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ: ನಿಮ್ಮ ಕವಿತೆ ನಿಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ವಾಚಕರು ಕಡೆಗದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ನೀವು ಆಶಿಸಬಹುದು. ಕವನ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಕಾಯಬಲ್ಲುದು; ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸಹಾನುಭೂತಿಯುತ ಹಾಗೂ ವಿವೇಚನಾಪರ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಸಾಕು; ಅರ್ಧದಾರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಮಿಸಿ ಕವಿಯನ್ನು ಸಂಧಿಸುವುದು ಭವಿಷ್ಯದ ವಾಚಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ, ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೀವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇತರ ದನಿಗಳಿಗಾಗಿ – ನಿಮ್ಮದಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ – ಪದ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಮತ್ತು ಅವು ಯಾರ ದನಿಗಳಾಗುವುವೆಂಬುದು ನಿಮಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಒಂದು ಅಜ್ಞಾತವೂ ಅಸಿದ್ಧವೂ ಆದ ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಮೇಲೆ ಕೂಡಲೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ, ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ ನಿರ್ಮಾಪಕನಿಂದ ತರಪೇತುಗೊಂಡ ಅಜ್ಞಾತ ನಟರಿಂದ ಆ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುವ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ನಿಮ್ಮ ಗುರಿ. ಅಜ್ಞಾತ ಶ್ರೋತೃವೃಂದ ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿ ತಳೆಯುವುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕವಿ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ತನ್ನ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಿಗಾಗಿ, ಅವನ ಅನಾಟಕೀಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ ಏನನ್ನಾದರೂ ಸಂತಸದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವವರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲಾರ. ಅವನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ ಸಾಹಸವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಪಡೆದಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ಹಿಂದಿನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ಅರಿಯದ ಮತ್ತು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯವೀಯದ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವೊಂದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವನು ಬರೆಯಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಒಬ್ಬಾತ ಮಾಡಬಯಸುವ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅರಿಯದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಸಂಗತವೆಂದೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಹೊಸತೊಂದು ನಿಯಮದಿಂದ, ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ನಿಯಮದಿಂದ ಬೆಲೆಗಟ್ಟಬೇಕೆಂಬುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನಾನು Murder in the Cathedral ಬರೆದಾಗ, ಆರಂಭಕಾರನ ಸೌಲಭ್ಯ – ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಮ್ಮತವಾದ ವಿಷಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭ – ನನ್ನ ಪಾಲಿಗಿತ್ತು. ಪದ್ಯನಾಟಕಗಳು ಯಾವುದಾದರೂ ಪುರಾಣದಿಂದ ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ ಅವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಲು ಅನುಮತಿ ಪಡೆದಿರುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವರ್ತಮಾನ ದೂರವಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ಗತಕಾಲೀನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಸಂಗತಿ. ಚಿತ್ರಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾಲಾನುಗುಣ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಪದ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವೀಕಾರ್ಯವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನನ್ನ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕಾಗಿ 'ಉತ್ಸವ'ಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗಂಭೀರಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಜನವೃಂದಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದುದಾಗಿತ್ತು, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ತಾವು ಪಡೆದುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ತಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು; ಧಾರ್ಮಿಕ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೋಗುವ ಜನ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಕೊರೆತಗೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಏನೋ ಪುಣ್ಯಕರವಾದುದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಸಂತೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾದಿ ಸುಲಭಗೊಂಡಿತು.

Murder in the Cathedral ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಯಾವುದೇ ಸಾಧಾರಣ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನನಗೆ ಅರಿವಾದುದು, ಮುಂದೆ ಎಂತಹ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾನು ಬರೆಯಬಯಸಿದೆನೆಂಬುದರ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರವೆ ; ಆದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕವೊಂದು ನಿಲುಗಡೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಆ ನಾಟಕ ನನಗುಂಟು ಮಾಡಿದ್ದ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದೃಷ್ಟವಶಾತ್, ನಾನು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಆ ನುಡ್ಡಿಗಟ್ಟು, ನಾರ್ಮನ್ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲೋ – ಸ್ಯಾಕ್ಸನ್ ಒಂದು ವೇಳೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಬ್ದಕೋಶ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ – ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ – ಆಧುನಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶಬ್ದಕೋಶ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳೆ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ನನ್ನ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು; ಅವರು ರೂಢಿಚ್ಯುತರಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ – ಏಕೆಂದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ರೂಢಿಚ್ಯುತ ಪ್ರಯೋಗ ತಪ್ಪು ಕಾಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತಷ್ಟೆ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಮಕಾಲೀನ

ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ನಾನು ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಮನದಟ್ಟುಮಾಡಿಕೊಡಬಯಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೈಲಿ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕಾಗಲಿ ಭೂತಕ್ಕಾಗಲಿ ಬದ್ಧವಾಗದೆ **ತಟಸ್ಥ**ವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದರ ಅರಿವಷ್ಟೇ ನನಗೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕವಿಗಳು ನಾಟ್ಯರಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಕೈಹಾಕಿ ನೋಡಿದ್ದರು – ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸೋಲಿದ್ದುದು ಅವರ ನಾಟ್ಯತಂತ್ರದಲ್ಲಲ್ಲ, ಅವರ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪರಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ನಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಅವರು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಪರಿಮಿತಿಗೊಂಡದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದೂ ನಾನು ಮನಗಂಡಿದ್ದೆ. ನಿಯತ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಲಯ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯ ಗತಿಗೆ ತೀರ ದೂರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದು Every Man ದ ಪದ್ಯರೂಪ; ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಮೂಲಲ್ಲದ ಯಾವುದೋ ಧಾಟಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನಕರವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಆಸೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅತಿ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ವೃತ್ತದ ವರ್ಜನೆ, ಅನುಪ್ರಾಸದ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಆಗಾಗ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಲಯ – ಇವು ಆ ಪದ್ಯರೂಪವನ್ನು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪದ್ಯರೂಪದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ನೆರವಾದುವು.

ಆದ್ದರಿಂದ Murder in the Cathedral ದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪದ್ಯರೂಪ, ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಒಂದು **ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ** ಗುಣವನ್ನಷ್ಟೆ ಪಡೆದಿದೆ : ವರ್ಜಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು, ಆದರೆ ಯಾವ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ; ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದು ಇಂದು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಯಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪರಿಹರಿಸಿತೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಬಳಸಬೇಕಾದ ಪದ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಸುಳಿವನ್ನು ನನಗೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪರಿಹೃತವಾಗದೆ ಉಳಿದುವು; ನುಡಿಗಟ್ಟಿನದು ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನದು (ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ಒಂದೇ ಸಮಸ್ಯೆ) – ನಾನು ಮುಂದೆ ಬರೆಯಬಯಸಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೇಳದ ನೆರವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದುದರ ಕಾರಣಗಳು ಆಮೇಲೆ ನನಗೆ ಅರಿವಾದುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು – ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದವು – ಇದ್ದುವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಸಾರಭೂತ ಕ್ರಿಯೆ – ನಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಷಯ – ಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ, ತನ್ನ ವಧೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಮುಂಗಂಡು ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ವಧೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಪಾತ್ರಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಾನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಯಸಲಿಲ್ಲ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಾಜಕೀಯದ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ನಾನು ಬರೆಯಬಯಸಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಟೆನಿಸನ್ ಮಾಡಿದಂತೆ ಅಲ್ಪದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೀತಿಯುತವಾಗಿ ಹಸ್ತಕ್ಷೇಪ ಮಾಡಬಯಸಲಿಲ್ಲ. ಮರಣ ಹಾಗೂ ಹುತಾತ್ಮತ್ವದ ಮೇಲೆ ನಾನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬಯಸಿದೆ. ಉದ್ವಿಗ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉನ್ಮಾದಗೊಂಡ ಸ್ತ್ರೀಯರ – ತಮ್ಮ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂಥವರ – ಮೇಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡಿತು. ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ ಇದು: ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿಗೆ ಮೇಳಪದ್ಯ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಒಗ್ಗುತ್ತದೆ. ನಾನಿದನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಆಕ್ರಂದನಗಳು ಪ್ರಾಯಃ ನಾಟಕೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವುವೆಂಬ ಭರವಸೆ ನನಗುಂಟಾಯಿತು. ಮೇಳದ ಬಳಕೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ, ನನ್ನ ನಾಟ್ಯತಂತ್ರದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿತು. ಮುಂದಿನ ಸಲ ಮೇಳವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಕಟವಾಗಿ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ.

ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊರೆಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದೂ ನಾನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಯಸಿದೆ. Murder in the Cathedral ದ ಎರಡು ಗದ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಶಕ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಸಂಭಾಷಣಪದ್ಯದ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ತಾವು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದುದು ಪದ್ಯವೆಂಬ ಅಸುಖಕರವಾದ ಅರಿವು ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಖಚಿತ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಕಹೊಯ್ದ ಪ್ರವಚನ, ಅತ್ಯಂತ ನಿಯತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಗೆ ಹೋಗುವವರಿಗೆ ಕೂಡ ತೀರ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಅನುಭವ : ಒಂದು ಪ್ರವಚನವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಾರದವರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವೆ ಸತ್ತ ೮೦೦ ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ ಬದುಕುವ ಒಂದು ಶ್ರೋತೃಜನವೃಂದವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವುಳ್ಳ ಯೋಧರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯ ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ – ಶ್ರೋತೃವೃಂದನ್ನು ಆಘಾತಕ್ಕೀಡುಮಾಡಿ ಅವರ ನೆಮ್ಮದಿ ಕೆಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ – ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದುದು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಉಪಾಯ : ಎಂದರೆ, ಒಂದೇ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ್ಯವಾಗುವ, ಮತ್ತಾವುದಕ್ಕೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗದ ತಂತ್ರ. ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ St. Joan ದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಈ ಮೂರು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು, ಮೇಳ ಮತ್ತು ಪರಂಪರಾಗತ ಸರಳರಗಳೆ – ನಾನು ಹೊರಗಟ್ಟುತ್ತೇನೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ನಿಮ್ಮಲ್ಲುಂಟುಮಾಡಲು ನಾನು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಚಿತ, ಅಥವಾ ಪದ್ಯನಾಟಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರಬೇಕು ಅಥವಾ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಸತಾದ

ಪದ್ಯರೂಪ ಅವಶ್ಯಕ ಎಂಬ ಯಾವುದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ನಾನು ವಿಧಿಸಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ – ಎಂದರೆ ನನ್ನ – ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಾನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನಷ್ಟೆ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮರಳಿ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು, ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯ ನಾಟಕದೊಡನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಬೇಕು. ನಾನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಯಾವುದೋ ದೂರದ ಯುಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಷಾಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಾಯಿಂದ ಬರುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜನರು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ; ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಪೋಷಾಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ನಮ್ಮವುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತ, ಟೆಲಿಫೋನು, ಮೋಟಾರ್ ಕಾರುಗಳು ಮತ್ತು ರೇಡಿಯೋಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಜನರಿಂದ ಅವರು ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಶ್ರೋತೃವೃಂದಗಳು ಮೇಳದಿಂದ ಪಠಿತವಾಗುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಪಠನ, ಅವರಿಗೆ ಆಸ್ವಾದನದ ಭರವಸೆ ಕೊಡುವಂಥದು. ಶ್ರೋತೃವೃಂದಗಳು – ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಪದ್ಯನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವವರು – ಕಾವ್ಯವು ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಲಯಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇನೆಂದರೆ, ಶ್ರೋತೃವೃಂದ ಬದುಕುವಂಥ ಮತ್ತು ತಾನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಮರಳುವಂತಹ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತರುವುದು; ನಮ್ಮದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಯಾವುದೋ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸಹನೆಯಿರುವ ಒಂದು ಅವಾಸ್ತವ ಲೋಕಕ್ಕೆ, ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ರವಾನಿಸುವುದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಲಾಭವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಕಾರರ ಒಂದು ತಲೆಮಾರು ಏನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ನಾವು ಆಶಿಸಬೇಕೆಂದರೆ, ತಾನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಅರಿವಿನ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ, ಶ್ರೋತೃ ವೃಂದವು ತನಗೆ ತಾನು 'ನಾನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಮಾತನಾಡ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದೆ!' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆಗ ನಾವು ಕೃತಕ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳಕೂಡದು; ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಕ್ಷುಲ್ಲದ, ಉತ್ಸಾಹಶೂನ್ಯ ದೈನಂದಿನ ಜಗತ್ತು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಕಾಲದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ. ಅದರ ಫಲವೇ The Family Reunion. ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಸಮಸ್ಯೆ ಪದ್ಯರೂಪದ್ದು; ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪದಪುಂಜವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಲ್ಲಿ, ಘಾತಗಳನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಹಾಕಬೇಕೊ ಅಲ್ಲಿ ಅವು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾಷೆಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಲಯವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ನಾನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುದನ್ನೆ ಸಾರತಃ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ : ಒಂದು ಯತಿ ಮತ್ತು ಮೂರು ಘಾತಗಳುಳ್ಳ, ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗುವ ಉದ್ದ ಹಾಗೂ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗುವ ಅಕ್ಷರಸಂಖ್ಯೆಯ ಒಂದು ಪಂಕ್ತಿ.

ಯತಿ ಮತ್ತು ಘಾತಗಳು ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಬರಬಹುದು; ಘಾತಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರಬಹುದು; ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿಯಮವೆಂದರೆ, ಯತಿಯ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಾತ, ಮತ್ತೊಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಘಾತ ಇರಬೇಕು. ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಬೆಲೆ ತೆತ್ತು ನಾನು ನನ್ನ ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಬೇಗ ಕಂಡುಕೊಂಡೆ. ಮೇಳವನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೆ; ಆದರೆ ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನ್ನು – ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥವು – ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಪಾತ್ರಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಮಷ್ಟಿ ಮೇಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರ ನನಗೆ ಬಹಳ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ವ್ಯಷ್ಟಿಯೂ ಪಾತ್ರೀಕೃತವೂ ಆದ ಭಾಗವನ್ನು ಇದ್ದಕಿದ್ದಂತೆ ಒಂದು ಮೇಳದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಂಕ್ರಮಣಗೊಳಿಸುವುದೆಂದರೆ, ನಟರ ಮೇಲೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಒತ್ತಡ ಹಾಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ: ಆ ಸಂಕ್ರಮಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಬಹು ಕಷ್ಟ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಾಯವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರಿತು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ಎರಡು ಘಾತಗಳೊಡನೆ ಸಣ್ಣ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಇತರ ಭಾಗದಿಂದ ಮತ್ತೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಸಂವಾದದ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾನು ಎರಡು ಕಡೆ ಬಳಸಿದ್ದೆ. ಈ ಭಾಗಗಳು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಪಾತ್ರಾತೀತ' ; ಆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಯಲೋಸುಗ. ವಕ್ತೃಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವು ಕ್ರಿಯೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಎಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿವೆಯೆಂದರೆ, ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ನುಡಿಯಬಹುದಾದ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳಷ್ಟೆ; ಅವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೀತನಾಟಕರಾಗಗಳಂತೆ. ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಸದಸ್ಯ, ಈ ಬಗೆಯ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತಕೃತಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲೋಸುಗ ಕ್ರಿಯೆಯ ವರ್ಜನೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಈ ಭಾಗಗಳು, ನಿಜವಾಗಿ, Murder in the Cathedralದ ಮೇಳಗೀತಗಳಷ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪಂಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಭಾಗವೆಂದು ತೋರಬಹುದಾದುದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಅದು ಎಂದೂ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಡ್ಡಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊರಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಗೂಢ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ, ಪಾತ್ರ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ

Tomorrow and Tommorrow and Tommorrow

ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಆಡುವಾಗ, ಅಥವಾ ಇರುಳು ತನ್ನ ಕುಪಿತ ಮಾವನನ್ನೂ ಮಿತ್ರರನ್ನೂ ಸಂಧಿಸಿದ ಒಥೆಲೋ

Keep up your bright swords, for the dew will rust them

ಎಂಬ ಸುಂದರವಾದ ಸಾಲನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ, ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೋ ಅಳವಡಿಸಿಬಯಸುತ್ತಾನೆಂದು ಅಥವಾ ಅವನು ಆ ಕ್ಷಣದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ತೆರವನ್ನು ತುಂಬಲು ಕಾವ್ಯದತ್ತ ತಿರುಗಿದ್ದಾನೆಂದು ನಮಗನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿವೆ; ಆದರೂ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ; ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅರೆಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆಗಳನ್ನೂ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನೂ ಪೂರೈಸುವಂತೆ ಅವಳಿಂದ ಬಲಾತ್ಕೃತನಾದ ಮತ್ತು ಅವಳು ಸತ್ತಾಗ ಮುಂದುವರಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆಯಿಲ್ಲದ ದುರ್ಬಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೇಸರವನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಆಡುವ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಕಟುಕಿ, ಘನತೆ, ನಿರ್ಭಯಗಳನ್ನು ಒಥೆಲೋನ ಪಂಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ; ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುವ ರಾತ್ರಿಯ ವೇಳೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನಮಗೆ ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು; ಆದರೆ ಅದು **ನಾಟಕೀಯ** ಕಾವ್ಯ : ಎಂದರೆ, ಅದು ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗದೆ ಅದನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮತ್ತಲೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸಮರ್ಥನೀಯವಲ್ಲದ ಭಾಗಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ನನಗೆ The Family Reunion ದೋಷಯುತವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು: ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವೆನಿಸಿದ ಎರಡು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿದ್ದುವು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿದ್ದ ನಿಯತ ಪರಿಮಿತ ಕಾಲದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲವನ್ನು ನನಗೆ ನಾನೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಥಮಾಂಕವನ್ನು ನಾನು ಬರೆದಿದ್ದೆ ; ಆದರೆ ಪ್ರಥಮಾಂಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಅದು ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿತ್ತು. ಪರದೆ ಎದ್ದಾಗ, ಏನೋ ನಡೆಯಲಿದೆಯೆಂದು ಶ್ರೋತೃವೃಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ, ತನ್ನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಹಕ್ಕಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ. ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅನ್ವೇಷಣಕ್ಕೆ – ಎಂದರೆ, ಕೊಡುವುದೇ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬಹಳ ಮುನ್ನವೇ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕೆ– ಕರೆದೊಯ್ಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಿತೀಯಾಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭ ನಿರ್ಮಾಪಕನಿಗೆ ಮತ್ತು ನಟನಟಿಯರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿಣವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತದೆ : ಏಕೆಂದರೆ, ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಅಲೆದಾಡತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಅನಂತಕಾಲದಂತೆ ತೋರತಕ್ಕದ್ದರ ತರುವಾಯ, ಮುಕ್ತಾಯ ಎಷ್ಟು ಹಟಾತ್ತಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆಂದರೆ ನಾವದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಯಂತ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಮಾದವಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ದೋಷ, ಗ್ರೀಕ್ ಕಥೆಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ

ನಡುವಣ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿತ್ತು. ನಾನು ಈಸ್ಕಿಲಸನಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹತ್ತಿರವಾಗಿರಬೇಕಿತ್ತು ಇಲ್ಲವೆ ಅವನ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಹಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಇದರ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂದರೆ ಆ ದುರ್ದೈವಿಗಳಾದ ಉಗ್ರದೇವತೆಗಳದು. ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಟ ವರ್ಗದಿಂದ ತೆಗೆದುಹಾಕಬೇಕು ಮತ್ತು ಅವು ನನ್ನ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ – ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕಲ್ಲ – ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲೂ ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆವು. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ರಂಗದ ಮೇಲಿರಿಸಿದೆವು. ಅವು ವಿವಿಧ ವೇಷ ನರ್ತನಗೋಷ್ಠಿಯಿಂದ ದಾರಿತಪ್ಪಿ ಬಂದ ಅನಾಹೂತ ಅತಿಥಿಗಳಂತೆ ತೋರಿದುವು. ಅವುಗಳನ್ನೊಂದು ನವಿರುಜಾಲರಿಯ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿಸಿದೆವು ; ಆಗಲೂ ಅವು ವಾಲ್ಟ್ ಡಿಸ್ನಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಸ್ತಬ್ಧ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದುವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಮಬ್ಬುಗೊಳಿಸಿದೆವು ; ಅವು ಕಿಟಕಿಯ ಹೊರಗಿನ ಕುರುಚಲು ಗಿಡಗಳಂತೆ ಕಂಡುವು. ಇತರ ಹಂಚಿಕೆಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ: ತೋಟದಾಚೆಯಿಂದ ಅವು ಸನ್ನೆದೋರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ; ಯಾವಾಗಲೂ ಅವು ಅಸಮರ್ಪಕ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳಾಗುವಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇತಗಳಾಗುವಲ್ಲಿ ಅವು ಎಂದೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸೋಲು, ಪ್ರಾಚೀನವನ್ನು ಅರ್ವಾಚೀನದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಸೋಲಿನ ಒಂದು ಕುರುಹಷ್ಟೆ.

ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ನಾಟಕ ತಾಯಿಯ ದುರಂತವೊ ಅಥವಾ ಮಗನ ವಿಮೋಚನೆಯೊ ಎಂಬುದನ್ನರಿಯದೆ ನಾವು ದ್ವಂದ್ವ ಮನಃಸ್ಥಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ರಾಜಿಯಿಲ್ಲ. ಇದರ ದೃಢೀಕರಣ ಈ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ : ನನ್ನ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೆಲ್ಲ ಈಗ ತಾಯ ಕಡೆಗಿದೆ ; ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೋಟಾರು ಚಾಲಕನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಳೊಬ್ಬಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನನಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾಳೆ; ನನ್ನ ನಾಯಕ ಈಗ ಅಸಹನೀಯ ಜಂಬದ ಕೋಳಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮಾಂಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಯವಲ್ಲಿ ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೆ ಮತ್ತು ಗದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ನನ್ನೆಲ್ಲ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಮತ್ತು ಅತ್ಯುತ್ಕಟವಾದ ಭಾಷೆಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮೃದು ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ನಡುವಣ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಸಂಕ್ರಮಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ ಒಂದು ಪದ್ಯರೂಪವನ್ನೂ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ. (ಇದೊಂದು ಸಂಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಭರವಸೆಯಿತ್ತು.) The Family Reunion ಕುರಿತ ಈ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, The Cocktail Party ಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾನು ಪರಿಹರಿಸಬಯಸಿದ ಕೆಲವು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ನೀವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೀರಿ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ : ಮೇಳವಿಲ್ಲ, ಪ್ರೇತಗಳಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕೆಂಬುದರ ಕಡೆಗೇ ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಒಲವಿತ್ತು;

ಆದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ಗಮನ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ ನಾನೆ ಸೂಚಿಸುವವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗದಂತೆ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡಬೇಕೆಂದೂ ನನ್ನ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿತ್ತು. ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಇದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ; ಏಕೆಂದರೆ, ನನ್ನ ಪರಿಚಿತರಲ್ಲಿ ಯಾಥೂ (ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೂಡ) ನನ್ನ ಕಥೆಯ ಆಕರವನ್ನು ಯೂರಿಪಿಡಿಸನ Alcestis ದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರನ್ನು – ಎಂದರೆ ಆ ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಬಲ್ಲವರನ್ನು – ಆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸಾಚಾತನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಬಹಳ ವಿವರಣೆ ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಅಜ್ಞಾತ ಅತಿಥಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಅವನ ವಿಪರೀತ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಹಾಡಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮೊದಲು ವಿಚಲಿತರಾದವರು, ಯೂರಿಪಿಡಿಸನ ನಾಟಕದ ಹೆರಾಕ್ಲಿಸನ ವರ್ತನೆಯತ್ತ ನಾನು ಅವರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಾಧಾನಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಿಯತ ನಾಟಕೀಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಲಾರದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವ ಕಠಿಣ ನಿಯಮವನ್ನು ನನಗೆ ನಾನೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡೆ : ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಯಃ ಒಂದು ತೆರೆದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುವಂಥ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿಂದಾಗ ಏನಾದರೂ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಏನೋ ನಡೆಯಲಿದೆಯೆಂಬ ನಿರಂತರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನಿರಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಖಂಡಿತ ಹಾಗಾದಾಗ ಶ್ರೋತೃ ವೃಂದಕ್ಕುಂಟುಮಾಡಿದ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಿಂತ ಅದು ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು, ಆದರೆ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಕೂಡದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನಿನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನವನ್ನು ಕಾಣಲು ನಾನು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇನೆ. 'ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇಕೆಂದರೆ : ಯಶಸ್ಸೊಂದನ್ನು ಯಾರೂ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲಾರರು ಮತ್ತು ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಏನನ್ನಾದರೂ – ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ – ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು; ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಯೊಂದರ ದೋಷಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗುವ ಏನನ್ನಾದರೂ ಬರೆಯುವ ಆಸೆ ಬಹಳ ಶಕ್ತವೂ ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಪ್ರೇರಣೆ. ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಹಿನ್ನುಡಿ ಎಂಬ ಆರೋಪದಿಂದ ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ ದೃಶ್ಯ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದಷ್ಟೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ; ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಬೇರೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ಸ್ವಶಿಕ್ಷಣ, ಅವನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಶಿಸ್ತಿಗೊಳಪಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೃಶಗೊಳಿಸುವ

ದೀರ್ಘಾವಧಿಯನ್ನು ಕೋರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೂ ನಾಟ್ಯತಂತ್ರದ ಅರಿವು ಅಭ್ಯಾಸಗುಣವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುವಂಥ – ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ – ಅನಂತರದ ಘಟ್ಟವೊಂದಿರಬಹುದು : ಇದೂ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಇದನ್ನು ನಾನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ವಿಕಾಸದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಈಚಿನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸುವಲ್ಲಿ, ಸ್ವಾರ್ಥತೆಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ನನಗುಂಟೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಅದು ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಕುಶಲ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿಗಳಿಂದ ಬರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವರು ಕವಿಗಳು ಕಲಿಯಬಲ್ಲರು ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಆಸೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಅಕಾರಣವಾದ ಆಸೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ ; ಆದರೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನಂತರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪದ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ಮನೋರಂಜನದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯ ಆಕರವೆಂದು ಜನತೆ ಗುರುತಿಸುವತನಕ, ಕವಿ ಇತರ ಪದ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಕರ್ತೃವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಸರು ಮಾಡಿಕೊಂಡನಂತರವೇ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಪ್ರಥಮಾವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಂಭವನೀಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಎದುರಿಸಿದ ಕಷ್ಟಗಳ, ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪುಗಳ ಮತ್ತು ಗೆಲ್ಲಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ವರದಿಯನ್ನು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಇಡಬಯಸಿದ್ದೇನೆ – ಇತರರ ಪಾಲಿಗೆ ಅದರ ಬೆಲೆ ಏನಾದರೂ ಇರಲಿ.

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರೇಖಾಮಾತ್ರವಾಗಿಯಾದರೂ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸದೆ ನಾನು ಮುಗಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದ ಆದರ್ಶ : ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಯಾವುದೇ ಗುರಿಯಿಂದಾಚೆಗೆ, ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಚೋದನೆಯೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿಗೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಬದುಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಪರಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ನಮಗೊದಗಿಸುವುದು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಕಾರ್ಯ. ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲಾಂಶಗಳ ಪೈಕಿ ಆಯ್ಕೆ, ಸಂಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅವಧಾರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಕಾರ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ; ಸಂಗೀತಕಾರ ನಾದಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಯತ್ತ – ಗದ್ಯನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಜೀವನಾಂಗವದು – ತಿರುಗಿಸಿದಾಗ

ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಜೀವನದ ನಾಮಯೋಗ್ಯವೂ ವರ್ಗೀಯವೂ ಆದ ಭಾವಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಆಚೆಗೆ, ಕಡೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಎಂದೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಭಿಗೂಡಿಸಲಾಗದ ಭಾವದ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಕರ್ಮನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುವ ಭಾವದ, ಅನಿಶ್ಚಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಸೆರಗೊಂದಿದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಗದ್ಯಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ ಎನಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ, ಆದರೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಬಂಧಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವ ಇಬ್ಸನ್, ಚೆಖೋವ್‌ರಂತಹ ಮಹಾ ಗದ್ಯನಾಟಕಕಾರರಿದ್ದಾರೆ. ಸಂವೇದನೆಯ ಈ ವಿಲಕ್ಷಣದ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು, ಅದರ ಅತ್ಯುತ್ಕಟತೆಯ ಮುಹೂರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂಥ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳ ಗಡಿಯನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾವೆಂದೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲಾರೆವು; ಏಕೆಂದರೆ, ಸಂಗೀತದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸಿದಂತೆ. ಆದರೂ, ನಾಟಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ನಿವೇದಿಸುವಂತೆ ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಾಗುವ ಪದ್ಯನಾಟಕದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಬಿಸಿಲ್ಗುದುರೆಯ ಒಂದು ಬಗೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಇದನ್ನು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ – ಹಿಂದೆಯೇ, ಏಕೆಂದರೆ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್' ನಾಟಕದ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯ ಮೊಗಸಾಲೆಯ ದೃಶ್ಯವಿದೆ – ಸಾಧಿಸಿದ ಎಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಈಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಇದನ್ನೆ. ನಾಟಕ ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೈನಂದಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ದೂರ ಸಾಗುವುದು ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಸರಿಯಾದ ಗುರಿ ಎಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶ್ವಸನೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಒಂದು ಪರಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಶಾಂತಿ, ಸ್ಥಿರತೆ, ಒಪ್ಪಂದಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುವುದು ಮತ್ತು ಅನಂತರ, ವರ್ಜಿಲ್ ಡಾಂಟೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಂತೆ, ನಮ್ಮನ್ನು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಿಂದ ಮುಂದೇನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಾರದಂಥ ಪ್ರಾಂತವೊಂದರತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯ.

*

೩. ಕಾವ್ಯದ ಮೂರು ದನಿಗಳು

ನಾಲ್ಕು ದನಿಗಳಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಃ ಎರಡೇ ಇರಬಹುದು. ನನ್ನ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅನಿಶ್ಚಿತ ಸಿಂಧುತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ಮತ್ತು ದಿಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಬಹುದಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ತತ್ತ್ವವೊಂದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಇಂಥ ಗಂಭೀರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ಏಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂಬುದನ್ನು ಕೂಡಲೆ ವಿವರಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಲು ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಧ್ಯೇಯಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಹಿಂದೆ ನಾನು ಹೇಳಿರುವುದೇನನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು; ಇನ್ನೊಂದು, ಬೇರೆ ಯಾರಾದರೂ ಹಿಂದೆ – ಪ್ರಾಯಃ ಉತ್ತಮವಾಗಿ – ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು. ಈ ಧ್ಯೇಯಗಳು ಜೊತೆಗೂಡಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಗೆ ಜೀವಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಸ್ವೋಪಜ್ಞ ಭಾವನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ; ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಸ್ವೋಪಜ್ಞ ಭಾವನೆಗಳು, ನಾವು ಯುವಕರೂ ಅನನುಭವಿಗಳೂ ಆಗಿರುವಾಗ ಬರುತ್ತವೆ; ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಅವೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವು ಒಮ್ಮೆ ತೋರಿಬಂದಷ್ಟು ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರವರ್ಷಗಳನ್ನು ನಿವೇದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆಃ ! ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಕಂಡುಹಿಡಿಯದಿರುವ ಸತ್ಯವಿರದಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಅವರನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸದಿರುವ ಸಂಭವನೀಯ ತಪ್ಪು ಕೂಡ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಾವೆಂದೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳದ, ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರದ, ಹೇಳಲು ಅರ್ಹವಾದ, ಸತ್ಯವೂ ಆದ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು ಹೇಳಲಾಶಿಸುತ್ತ ನಾವು ನಮ್ಮ ಜೀವನಾಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತೇವೆ. ಹೇಳಲು ಅಂಥದೇನಾದರೂ ಸಿಕ್ಕಿದೆಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿರುವಾಗ, ಯಾವುದೇ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೊಡಬಲ್ಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ನಮಗದು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ "ಮೂರು ದನಿಗಳು" ಎಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ಕೂಡಲೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸದ ಕವಿಯ ದನಿ. ಎರಡನೆಯದು, ದೊಡ್ಡ ಅಥವಾ ಸಣ್ಣ ಒಂದು ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವ ಕವಿಯ ದನಿ.

ಮೂರನೆಯದು, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ನಾಟಕೀಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕವಿ ಸೃಜಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಾಗ, ತಾನು ಸ್ವತಃ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದರ ಪರಿಮಿತಿಯೊಡನೆ ತಾನು ಹೇಳಬಲ್ಲುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವಾಗ ಕೇಳಿಬರುವ ಅವನ ದನಿ. ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ದನಿಯ ನಡುವಣ ಭೇದ, ಕವಿ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮತ್ತು ಇತರರನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದರ ನಡುವಣ ಭೇದ, ಕಾವ್ಯಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆಯತ್ತ ಬೆರಳು ಮಾಡುತ್ತದೆ : ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ದನಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡ ದನಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಇತರರನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡನಾತುವ ಕವಿಗೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಮಾತನಾಡುವಂಥ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ಕವಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವು ನಾಟಕೀಯ, ಅರ್ಧನಾಟಕೀಯ ಮತ್ತು ಅನಾಟಕೀಯ ಪದ್ಯದ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಸಮಸ್ಯೆಯತ್ತ ಬೆರಳುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಎತ್ತಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಿವಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಣ್ಣಿಗಾಗಿ ಕವಿತೆಯೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? "ಮುಂದಿನ ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಆಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೂ ನಡುವೆ ಪ್ರೇಮಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಸಂವಹನರೂಪವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?" ಎಂದಷ್ಟೆ ನೀವು ಹೇಳಬಹುದು.

ಹಾಜರಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಉಪನ್ಯಾಸವಾದ ಮೇಲೆ ನನ್ನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದ ಕಾಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಉಂಟು : ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೌನಿಂಗ್. Men and Womenಗೆ ಹಿನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ One word more ಕವನದಲ್ಲಿ ಪತಿ ಬ್ರೌನಿಂಗ್ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ :

Rafael made a century of sonnets,
Made and wrote them in a certain volume
Dinted with the silver - pointed pencil
Else he only used to draw Madonnas :
These, the world might view - but one, the volume.
Who that one, you ask ? your heart instructs you...
You and I would rather read that volume...
Would we not ? that wonder at Madonnas....

Dante once prepared to paint an angel :

Whom to please ? You whisper - "Beatrice"...
You and I would rather see that angel,
Painted by the tenderness of Dante,
Would we not ? - than read a fresh Inferno.

ಒಂದು Inferno, ಡಾಂಟೆಯಿಂದ ಕೂಡ, ಸಾಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನೊಪ್ಪುತ್ತೇನೆ. ತನ್ನ ಮೆಡೊನ್ನಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ರಾಫೇಲ್ ಬದುಕಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿಗಾಗಿ ನಾವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಬಹಳ ವಿಷಾದಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ: ಆದರೆ, ರಾಫೆಲನ ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ಡಾಂಟೆಯ ದೇವದೂತನ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಯಾವ ಕುತೂಹಲವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಷ್ಟೆ ನಾನು ಹೇಳಬಲ್ಲೆ. ಏಕೈಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗಾಗಿ ರಾಫೇಲ್ ಬರೆದರೆ ಅಥವಾ ಡಾಂಟೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವರ ಖಾಸಗಿತನವನ್ನು ಗೌರವಿಸೋಣ. ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಬ್ರೌನಿಂಗ್ ಪರಸ್ಪರ ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಗಳು – ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ರೊಸೆಟ್ಟಿ ತನ್ನ "House of Life" ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವೆನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊರತರುವಂತೆ ಅವನ ಗೆಳೆಯರು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದರೆಂಬುದೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ಕವಿತೆಯೊಂದು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ : ಪತ್ರಕಾವ್ಯವೆಂಬ, ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರೂಪವೊಂದುಂಟು. ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ನಮಗೆಂದೂ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ : ಏಕೆಂದರೆ, ತಾವು ಒಂದು ಪದ್ಯ ಬರೆದಾಗ ತಾವೇನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಕವಿಗಳು ಏನು ಆಲೋಚಿಸಿದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅವರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದರ ಮುಖಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂದರೆ, ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೇಮಕವನ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೆ ಕುರಿತುದಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ, ಇತರರು ಕದ್ದು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮದ ಸರಿಯಾದ ಭಾಷೆ – ಎಂದರೆ, ಬೇರಾರಿಗೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಭಾಷೆ – ಗದ್ಯ, ಖಂಡಿತವಾಗಿ.

ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ದನಿಯನ್ನು ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯೆಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕಿದ ಮೇಲೆ, ನನ್ನ ಮೂರು ದನಿಗಳು ನಿಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭೇದದ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಯಾವ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಭೇದ ಹೊಳೆಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಭವನೀಯವೆಂದರೆ, ಪ್ರಾಯಃ ನನ್ನಂಥವನಿಗೆ – ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಳೆದಿರುವವನಿಗೆ. ನಾನು ಓದಿರುವಂತೆ, ನನ್ನ ಪ್ರಾರಂಭದ

ಬಹುಪಾಲು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶವಿರಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕಾಗಿ – ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದಂತೆ ಶಾಫ್ಟ್ಸ್‌ಬರಿ ಅವೆನ್ಯೂಗಾಗಿ – ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ನಾನು ಹಂಬಲಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಪದ್ಯ ಬರೆಯುವುದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಫಲಗಳೆರಡೂ, ಓದುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಂಠಪಾಠಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುವುದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಫಲಗಳಿಂದ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕ್ರಮೇಣ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, The Rock ಎಂಬ ಚಿತ್ರಕ ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನನಗೆ ವಹಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಆಹ್ವಾನ – ಹೊಸ ಮನೆಗಳ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚುನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿಧಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅದರ ಸಂದರ್ಭ – ಎಂಥ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತೆಂದರೆ, ನಾನು ನನ್ನ ಅಲ್ಪ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬರಿದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ನನಗಾಗ ಅನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನಾದರೂ – ಒಳ್ಳೆಯದಿರಲಿ, ಕೆಟ್ಟದ್ದಿರಲಿ – ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವೇಳೆಗೆ ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಆದೇಶ ಪಡೆಯುವುದೆಂದರೆ, ವಿದ್ಯುತ್ಕೋಶ ಕ್ಷೀಣಿಸಿರುವಾಗ ತೀವ್ರವಾದ ಕುಲುಕಾಟ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೋಟಾರ್ ಕಾರಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದಂತಹ ಪರಿಣಾಮವಾಗಬಹುದು. ಕೆಲಸವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು; ಮಾಮೂಲು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರೂಪಕವಿನ್ಯಾಸದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ನಾನು ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನನಗೆ ದೃಶ್ಯವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮೇಳಭಾಗಗಳನ್ನೂ ನಾನು ಒದಗಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು; ಅವುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಯೋಜನೆಗೆ ಬಿಡಲಾಯಿತು: ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗೀತಗಳೂ ರೂಪಕದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೇಳಗೀತವೂ ರಂಗಕಾಲದ ನಿಶ್ಚಿತ ನಿಮಿಷಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಸಕಾರಣ ಷರತ್ತಿನ ವಿನಾ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ, ಮೂರನೆಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ದನಿಗೆ ನನ್ನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥದೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ: ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದ್ದುದು ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ – ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ – ನನ್ನದೇ ಆದ ಎರಡನೆಯ ದನಿ. ಆದೇಶಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು ಸ್ವಂತ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದುದು ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಂಗತಿ ಹಾಗಿರಲಿ, ಮೇಳವೊಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಪದ್ಯ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ದನಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಪದಸಂಪತ್ತು, ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳ ಮತ್ತು ನೇರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ನಾನು ಅರಿತುಕೊಂಡೆ. The Rockದ ಈ ಮೇಳಗೀತವೊಂದು ನಾಟಕೀಯ ದನಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಅನೇಕ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಹಂಚಿಕೆಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟೀಕೃತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸದಸ್ಯರು ನನಗಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ತಮ್ಮದೇ

ಆದ ಯಾವುದೇ ಊಹಿತ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

Murder in the Cathedralದ ಮೇಳಗೀತ ನಾಟಕೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ : ಎಂದರೆ, ನಾನು ಪಾದರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದೆ – ಅಜ್ಞಾತ ಕರ್ತೃಕ ಮೇಳಗೀತಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ, ಕ್ಯಾಂಟರ್‌ಬರಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯರ–ಆರಾಧನಮಂದಿರದ ಸೇವಕಿಯರ ಎನ್ನಬಹುದು – ಮೇಳಗೀತಕ್ಕಾಗಿ. ನನ್ನೊಡನೆ ಆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಕೇವಲ ಸಮೀಕರಿಸುವುದರ ಬದಲು, ಅವರೊಡನೆ ನನ್ನನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಏಕೈಕ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಕೊರತೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿತ್ತು (ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ); ಅಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಣೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡು (ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು) ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು – ಅವು ಎಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ, ಅವನಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಅವಳಿಗಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡುವಾಗ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೊಡನೆಯೂ ನನ್ನನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ಎದುರಿಸುವತನಕ, ಮೂರನೆಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ದನಿ ನನಗೆ ತಾನಾಗಿ ಕೇಳಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಬಾರ್ಡೆಲ್ – ಪಿಕ್‌ಪಿಕ್ ಪ್ರಕರಣದ ವಿಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ, "ದನಿಗಳು ಬಹಳ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದುವು, ಸ್ವಾಮಿ; ನನ್ನ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ತಾವಾಗಿ ಬಿದ್ದುವು" ಎಂದು ಶ್ರೀಮತಿ ಕ್ಲಪ್ಪಿನ್ಸ್ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಮಗೆ ನೆನಪಾಗಬಹುದು. ಸಾರ್ಜಂಟ್ ಬಜ್‌ಪಜ್ ಹೇಳಿದರು : "ಸರಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ಕ್ಲಪ್ಪಿನ್ಸ್, ನೀವು ಕಿವಿಗೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಿ." ಆದ್ದರಿಂದ, ಮೂರನೆಯ ದನಿ ನನ್ನ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ತಾನಾಗಿ ಬೀಳತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ.

"ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಈತ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ನನಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ಪಕ್ಕದವನನ್ನು ಕುರಿತು ಗೊಣಗುವುದನ್ನು ನಾನು ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆ. ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನೊದಗಿಸಿ ನನ್ನ ನೆನಪಿಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಸರಿಯಾಗಿ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನೀಡಿದ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಪ್ರಕಟವಾದ "ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ"ವನ್ನು ಕುರಿತ ಉಪನ್ಯಾಸವೊಂದರಲ್ಲಿ, ನಾನು ಹೇಳಿದೆ:

> ಬೇರೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ಅ– ನಾಟಕೀಯ ಕವಿತೆಯನ್ನು) ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ, ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ದನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : ನಿಮಗೆ ನೀವೆ ಅದನ್ನೋದಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಕೇಳಿಬರುವ ರೀತಿಯೆ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದು ನೀವೆ. ಸಂವಹನದ, ವಾಚಕ ಅದರಿಂದೇನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆಂಬುದರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ.....

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸರ್ವನಾಮಗಳ ಗೊಂದಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಂಟು; ಆದರೆ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದೆ; ಪದ್ಯನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಇತರ ಪರಿಗಣನೆಗಳಿಗೆ ಮುಂದುವರಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದನಿಗೂ ಮೂರನೆಯ ದನಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾನು ಅರಿಯತೊಡಗಿದ್ದೆ; ಆದರೆ ಎರಡನೆ ದನಿಗೆ – ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ – ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ನಾನೀಗ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇತರ ದನಿಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಹೊರಡುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ, ಮೂರನೆಯ ದನಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ವಿವೇಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಪ್ರವಚನವನ್ನು ತೀರ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ದೂರಲು ಈ ಸಭೆಯ ಯಾವ ಸದಸ್ಯನಿಗಾದರೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟು ನನ್ನ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಕಳಂಕ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ಬಯಸಕೂಡದು.

ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಮನೋಧರ್ಮ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀವು ಪ್ರಾಯಃ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕು, ಪದ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ನೀವು ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಡನೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವನು (ಅವಳು) ಆಡಲು ಎಲ್ಲ 'ಕಾವ್ಯ' ವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು (ಎಂದರೆ ತಾನು ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ಸಂಭವಿಸುವ ನಾಟಕೀಯ ಮುಹೂರ್ತಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯನ್ನು), ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹಂಚಬೇಕು. ನಿಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ – ಅದು ಕೇವಲ ಪದ್ಯವಾಗದ, ಕಾವ್ಯವಾಗುವ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಲಿರುವಾಗ – ಅದಕ್ಕೇ ಉಚಿತವಾದ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಬಂದಾಗ, ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕರ್ತೃವಿನ ಮುಖವಾಣಿಯಷ್ಟೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಕೂಡದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿನ ತೀವ್ರತೆಯ ಪರಿಮಾಣದಿಂದ ಕರ್ತೃ ಸೀಮಿತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ; ಅದನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಪಂಕ್ತಿಗಳು, ಅವು ಉಕ್ತವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸ್ವಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೂಬೇಕು. ಉಜ್ವಲವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಹೊಮ್ಮುಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅದು ಅಗತ್ಯವೆಂದೂ ಪರಮಾವಧಿ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಹೊರದೆಗೆಯಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ ನಮ್ಮನ್ನದು ನಂಬಿಸಲೂಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕವಿ, ನನಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿರುವಂತೆ, ಎರಡು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು: ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಅದು ಆಡಲು ಉಚಿತವಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುಂದೊಯ್ಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋಲುವ

ಸಾಲುಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವುದು. ಕೆಲವು ಕಿರಿಯ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ, ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಉಜ್ವಲ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳಿವೆ – ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಚಿರಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿವೆ; ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವಷ್ಟು ಅನುಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಮಾರ್ಲೋನ Tamburlaineದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಮಹೋನ್ನತ ನಾಟಕ ಕವಿಗಳು – ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಅಥವಾ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಅಥವಾ ರಾಸೀನ್ – ಈ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸಿದರು? ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ – ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ – ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದು. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಜೀವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು, ಆ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಅಪಾರ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಹೊಂದಿರುವುದರ ವಿನಾ ಮತ್ತಾವ ಮಾರ್ಗವೂ ನನಗೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರ್ಶತಃ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗಿಂತ ಬಹು ಕಡಮೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ಎರಡು ಗಂಟೆ ಕಾಲ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಲೀಯುವ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೂ ಅಪಾರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು: ಆದರೆ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಲಹೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಬಹು ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರವರ್ಗವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳು – ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವುಗಳ ಕೊಡುಗೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಅವುಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನಾಸಕ್ತರು – ಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಆದರೂ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಖಳಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು – ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕರ್ತೃವಿಗಾಗಲಿ ಮತ್ತಾರಿಗೇ ಆಗಲಿ ವೈರವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾವ ಭಾವನೆಯೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ – ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ನನಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಂಭವನೀಯಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ವೀರಗುಣದೊಡನೆ ಅಥವಾ ಸೈತಾನದೌಷ್ಟ್ಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಮಿಶ್ರಣ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ಇಯಾಗೊ ನನ್ನನ್ನು ಮೂರನೆಯ ರಿಚರ್ಡ್‌ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೆದರಿಸುತ್ತಾನೆ; All's Well That Ends Wellದ ಪರೋಲ್ಸ್ ನನ್ನನ್ನು ಇಯಾಗೋಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ನನಗೆ ಖಚಿತವಿಲ್ಲ. Middle Marchದ ರೋಸಮಂಡ್ ವಿನ್ಸಿ ನನ್ನನ್ನು ಗಾನೆರಿಲ್ ಅಥವಾ ರೀಗಾನ್‌ಗಿಂತ ಬಹಳವಾಗಿ ಹೆದರಿಸುತ್ತಾಳೆಂಬುದು ನನಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಖಚಿತವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಸಜೀವ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸಿದಾಗ ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೊಳುಕೊಡುಗೆ ಎಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಅದರ ಇತರ ಗುಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ತನ್ನಲ್ಲೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಯಾವುದೋ ಗುಣವನ್ನು, ಯಾವುದೋ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು, ಹಿಂಸೆಯ ಅಥವಾ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಯಾವುದೋ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಯಾವುದೋ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಸೇರಿಸಬಹುದು: ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಎಂದೂ ಸಿದ್ಧಿಸದಿರುವ, ತನ್ನನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದ, ಅದೇ ಮನೋಧರ್ಮ

ವಯಸ್ಸು ಲಿಂಗಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ರವಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಬಂಧಗೊಳ್ಳದ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು. ಕರ್ತೃ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ತನ್ನದೇ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಬೀಜವಾಗಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ತನ್ನ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಕರ್ತೃವಿನಿಂದ ಅವನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸುಪ್ತಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯಬಹುದು. ತನ್ನದೇ ಆದ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು ಕರ್ತೃ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ; ಆದರೆ ತಾನು ಸೃಜಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಅವನು ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದೂ ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ, ನಾವು ಬಲ್ಲ ಜನರಷ್ಟೆ ನೈಜವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನದ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗುವುದು ಸುಲಭ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಡುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಕವಿಗೆ – ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಬರೆಯುವುದು ಅವನ ವಾಡಿಕೆ – ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಈ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದೇನೆ : ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ದನಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವುದರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ – ಕಂದರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೂಡ.

ನಾಟಕೀಯಾಂಶವನ್ನುಳ್ಳ ಅನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿನ ಕವಿಯ ದನಿಯೊಡನೆ ನನ್ನ ಮೂರನೆಯ ದನಿಯನ್ನು – ಕಾವ್ಯನಾಟಕದ ದನಿಯನ್ನು – ಹೋಲಿಸುವುದರಿಂದ ಅದರ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೌನಿಂಗ್ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶನರಹಿತ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ "ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವಾದ ಓ ಬ್ರೌನಿಂಗ್" ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದನಂತೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲೆಷ್ಟು ಜನ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಲ ಓದಿದ್ದೇವೆ; ನಾವದನ್ನು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಲ ಓದಿದ್ದರೆ, ಆನಂದದ ನಿರೀಕ್ಷೆ ನಮಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿತ್ತೆ ? ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಯಾವ ಪಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ? ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಫ್ರಾ ಲಿಪ್ಪೊ ಲಿಪ್ಪಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಆಂಡ್ರಿಯಾ ಡೆಲ್ ಸಾರ್ಟೋನನ್ನು ಅಥವಾ ಧರ್ಮಗುರು ಬ್ಲೋಗ್ರಾಮನ್ನು ಅಥವಾ ತನ್ನ ಗೋರಿಗೆ ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಧರ್ಮಗುರುವನ್ನು ಯಾರು ಮರೆಯಬಲ್ಲರು? ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತದ ಮೇಲೆ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪರಿಮಿತವಾದ ಸಾಧನೆ – ಇವುಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ, ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಸಾರತಃ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು. ನಾನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ದನಿ, ತನ್ನ ನಾಟಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಗೃಹದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನಾಟಕಕವಿಯ ದನಿ ಪ್ರಾಯಃ ಉಂಟೆ? ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯ "ನಾಟಕೀಯ"ವೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳದಾದರೆ, ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಅದು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನದು.

ನಾನು ಹೇಳಿದಂತೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃವಿಗೆ ವಿಭಜಿತ ನಿಷ್ಠೆಗಳಿರಬೇಕು; ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಅವಕಾಶವಿತ್ತಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಅವನು "ಕಾವ್ಯ"ವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಈ ಆವಶ್ಯಕತೆ, ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ತಮ್ಮ ಪಾಲಿಗಾಗಿ ಕರ್ತೃವಿನ ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನಿಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ, ಅವನು ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊರಿಸುವುದರ ಬದಲು ಅದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊರದೆಗೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುವಂತೆ ಬಲಾತ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ತಡೆ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಕರ್ತೃ ತನ್ನನ್ನು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯ; ಏಕೆಂದರೆ, ಹಾಗೆ ಮಾಡದಂತೆ ಅವನ್ನು ತಡೆಯುವ ಆತಂಕ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಿಸುವ ಮತ್ತಾವುದೋ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಅಭೇದಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆ ತಡೆ ಅಗತ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೊ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಬಂದ ಪಾತ್ರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಕವಿಯ ದನಿಯನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅವನು ಮಾತನಾಡತೊಡಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ, ಅವನ ಪಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಸಮೀಕೃತವಾಗಬೇಕು – ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಅಥವಾ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ವರ್ಗವಾಗಿ. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಾಗುವಂತೆ, ಕವಿ ಲಿಪ್ಪೋ ಲಿಪ್ಪಿಯಂತೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಕ್ಯಾಲಿಬಾನ್‌ನಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅವನು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ "Calibon upon Seterbos"ದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. The Tempest ದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವವನು ಕ್ಯಾಲಿಬಾನ್; "Calibon upon Setebos"ದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವುದು ಕ್ಯಾಲಿಬಾನನ ಮೂಲಕ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ದನಿಯನ್ನು. ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಹಲವಾರು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು "Persona" ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದವನು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಶಿಷ್ಯ ಎಜ್ರಾ ಪೌಂಡ್ : ಆ ಶಬ್ದ ಸರಿಯಾದುದು. ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ – ಅದು ತೀರ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರಬಹುದು – ಅಪಾಯವನ್ನೂ ನಾನು ಎದುರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ – ಅದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂವಹನ – ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತವನ್ನು, ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಕಥನದಿಂದ ವಾಚಕನಿಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಯಾವುದೋ ಪಾತ್ರದ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದಾಗ, "ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರು" ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳುವ ಸಂಭವವಿದೆ ಎಂಬುದು

ಅಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ಧರ್ಮಗುರು ಬ್ರೌಗ್ರಾಮನ ಬಗೆಗೆ ಜನ ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವಂತಾಗಿದೆ : ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರ್ಡಿನಲ್ ಮ್ಯಾನಿಂಗ್‌ನ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವನಾದರೂ ಉಪದೇಶಿಯ ಚಿತ್ರವಾಗಬೇಕೆಂದು ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು ? ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನಂತೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಕವಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಲಾರ : ಬೇರೆ ರೀತಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಿಸಬಲ್ಲನಷ್ಟೆ. ಅನುಕರಣದ ವಿಷಯ, ಅನುಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭ್ರಾಂತಿಯ ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ? ಅನುಕರ್ತ ಮತ್ತು ಅನುಕೃತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂಬ ಅರಿವು ನಮಗಿರಬೇಕು : ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮೋಸಹೋದರೆ, ಅನುಕರಣ ನಟನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟರೆ, ನಾವು ಕೇಳುವುದು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ಮಾತುಗಳನ್ನಲ್ಲ, ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ; ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಓದಿದಾಗ, ಸ್ವತಃ ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ದನಿಯನ್ನಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾವ ದನಿಯನ್ನೂ ನಾವು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾರೆವು.

ಎಂದಮೇಲೆ, ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ, ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಎರಡನೆಯ ದನಿ – ಇತರ ಜನರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಕವಿಯ ದನಿ. ಅವನು ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಮುಖವಾಡವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಅಂಶವೆ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವೊಂದರ ಹಾಜರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ: ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಷ್ಟೆ ಏತಕ್ಕೆ ವೇಷವನ್ನೂ ಮುಖವಾಡವನ್ನೂ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಗೃಹದ್ದಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ – ಮನರಂಜಿಸಲು ಅಥವಾ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನೀಡಲು ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕತೆ ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಉಪದೇಶಮಾಡುವ ಅಥವಾ ನೀತಿಯೊಂದನ್ನು ಅಥವಾ ಉಪದೇಶದ ಒಂದು ರೂಪವಾದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ – ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರತಕ್ಕದ್ದು ಎರಡನೆಯ ದನಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ಶ್ರೋತೃವೃಂದವಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಕತೆಯ ಅಥವಾ ಗೋಷ್ಠಿಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಧರ್ಮಪ್ರವಚನದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು? ಇತರ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತ ಕವಿಯ ದನಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಧ್ವನಿ, ಅದೊಂದೇ ದನಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹೋಮರನಲ್ಲಿ ಆಗಿಂದಾಗ ನಾಟಕೀಯ ದನಿಯೂ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ : ಒಬ್ಬ ವೀರ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇಳುವ ಹೋಮರನ ದನಿಯನ್ನಲ್ಲ, ಸ್ವತಃ ವೀರನ ದನಿಯನ್ನೆ ನಾವು ಕೇಳುವ ಗಳಿಗೆಗಳುಂಟು. The Divine Comdey ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಲ್ಲ; ಆದರೆ, ನಮ್ಮನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ದನಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಸೈತಾನನನ್ನು ಕುರಿತ ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಅನುಕಂಪ, ಅವನನ್ನು ದೆವ್ವದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಬಿಡುವಷ್ಟು ನಿಷ್ಠಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿತ್ತೆಂದು

ನಾವು ಭಾವಿಸಲು ನಮಗೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸಾರತಃ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವೊಂದಕ್ಕೆ ಉಕ್ತವಾಗುವ ಕಥೆ; ನಾಟಕವಾದರೋ ಸಾರತಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಈಗ, ಮೊದಲನೆಯ ದನಿಯ ಕಾವ್ಯದ – ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಸಂವಹನಪ್ರಯತ್ನವಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯದ – ವಿಷಯವೇನು?

ಈ ಕಾವ್ಯ, ನಾವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕರೆಯುವ "ಭಾವಗೀತ ಕಾವ್ಯ" ಎಂಬುದಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು. "ಭಾವಗೀತ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವೆ ಅತೃಪ್ತಿಕರ. ನಾವು ಮೊದಲು ಹಾಡಲು ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪದ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತೇವೆ – ಕ್ಯಾಂಪಿಯನ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬರ್ನ್ಸ್‌ರ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಡಬ್ಲ್ಯು. ಎಸ್. ಗಿಲ್ಬರ್ಟನ ರಾಗಗಳ ಅಥವಾ ಇತ್ತೀಚಿನ "ಸಂಗೀತ ಸಂಖ್ಯೆ"ಯವರೆಗೆ. ಆದರೆ ಎಂದೂ ಸಂಗೀತಯೋಜನೆಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾಗದಿದ್ದ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತದಿಂದ ನಾವು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ : ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವಿಗಳ – ಡನ್ ಮತ್ತು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ಎಂತೂ ಅಂತೆ ವಾಹನ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ವೆಲ್ಲರ – "ಭಾವಗೀತ ಪದ್ಯ"ದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ "ಭಾವಗೀತ"ದ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಆ ಶಬ್ದವನ್ನು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು :

> ಭಾವಗೀತ (Lyric) : ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯ ವಿಭಾಗ ಅಥವಾ ಚರಣ ವಿಭಾಗವನ್ನುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಾಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಹ್ರಸ್ವ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಈಗ ಬಂದಿರುವ ಹೆಸರು.

'ಭಾವಗೀತ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಒಂದು ಕವಿತೆ ಎಷ್ಟು ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿರಬೇಕು? ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯ ಮೇಲೆ ಅವಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ (Stanza) ವಿಭಾಗದ ಸೂಚನೆ – ಇವು, ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದನಿಗೆ ಸಂಗೀತದೊಡನಿದ್ದ ಸಾಹಚರ್ಯದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗೂ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಾಲೋಚನೆಗೂ ಅವಶ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. "Come unto these yellow sands" ಅಥವಾ "Hark ! hark ! the Lark" - ಇವು ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಅವು ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಾಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವಿದೆ? London, The Vanity of Human Wishes –ಮತ್ತು The Deserted Village - ಇವೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಾಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ತೋರುವ ಕವಿತೆಗಳು; ಆದರೆ ಇಂಥ ಕವನಗಳು "ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ" ಎಂದು ನಾವು ಎಂದಾದರೂ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ? ಅವು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹ್ರಸ್ವವಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ನಡುವೆ, ನಾನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಕವನಗಳೂ

ಭಾವಗೀತಗಳಾಗಲು ಅನರ್ಹವಾಗುತ್ತವೆ – ಡ್ಯಾಡ್ಡಿ ಲಾಂಗ್‌ಲೆಗ್ಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಪ್ಪಿ ಪ್ಲೈ ಆಸ್ಥಾನಿಕರಾಗಲು ಅನರ್ಹರಾದಂತೆ–

One never more can go to court,

Because his legs have grown too short;
The other cannot sing a song.
Because his legs have grown too long !

ನನ್ನ ಮೊದಲ ದನಿಗೆ – ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತಲ್ಲದೆ ಬೇರಾರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸದ ಕವಿಯ ದನಿಗೆ – ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದು "ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಾಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ" ಕವಿತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥದ ಭಾವಗೀತ; ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಯೋಜಿತವಾಗಲು ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹ್ರಸ್ವ ಕವನವೆಂಬ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಸಂದ್ಧ ಅರ್ಥದ ಭಾವಗೀತವಲ್ಲ. ಜರ್ಮನ್ ಕವಿ ಗಾಟ್ ಫ್ರೈಡ್ ಬೆನ್ ತನ್ನ Problem der Lyrik ಎಂಬೊಂದು ಬಹಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಉಪನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ದನಿಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ : ಅವನು ರಿಲ್ಕ್‌ನ ದುಯಿನೀಸ್ ಶೋಕಗೀತೆಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಲೆರಿಯ LaJeune Parqueನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಅವನು "ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯ"ವೆಂದು ಕರೆಯತಕ್ಕದ್ದನ್ನು ನಾನು "ಚಿಂತನಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯ"ವೆಂದು ಕರೆಯಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

"ಯಾರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ" ಇಂಥ ಕವನದ ಲೇಖಕ ಯಾವುದರಿಂದ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹರ್‌ಬೆನ್ ತನ್ನ ಉಪನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ಜಡ ಭ್ರೂಣ, ಅಥವಾ "ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಗರ್ಭಾಣು: (eindumpfer schopferischer Keim), ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಭಾಷೆ ಕವಿಗೆ ವಶವರ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಪದಗಳ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು. ಅವನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಅಂಕುರಿಸುತ್ತಿದೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಶಬ್ದಗಳು ಸಿಗುವತನಕ, ಯಾವ ಶಬ್ದಗಳು ತನಗೆ ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಅರಿಯಲಾರ; ಈ ಭ್ರೂಣವನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸಲಾರ – ಅದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವತನಕ, ಅದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ, ಅವುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ "ಸಂಗತಿ" ಮಾಯವಾಗಿ, ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭ ಬಿಂದು ಒಂದು ಭಾವದಷ್ಟು ಖಚಿತವಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ; ಅದು ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಭಾವನೆಯಲ್ಲ : ಅದು, ಬೆಡ್ಡೋಸ್‌ನ ಎರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಒಂದು

bodiless childful of life in the gloom
crying wiht frog vioce, "what shall I be?"

ನಾನು ಗಾಟ್ ಫ್ರೈಡ್ ಬೆನ್ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತೇನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ನೀತಿಬೋಧಕವಾಗಲಿ ಕಥಾನ್ಮಾಕವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲದ ಮತ್ತು ಇನ್ನಾವುದೇ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗದ ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಅಧೀನದಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು – ಅವುಗಳ ಚರಿತ್ರೆ ಅರ್ಥ ಸಂಗೀತಗಳೊಡನೆ – ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಈ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಹುದು. ಏನು ಹೇಳಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದು – ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಯಾಗುವ ತನಕ; ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಇತರರು ಏನನ್ನೆ ಆಗಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಇತರರೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ: ಸರಿಯಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಕನಿಷ್ಠ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರೊಡನೆ ವಿನಾ. ಯಾರಾದರೂ ಎಂದಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ, ಅಥವಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಯೇ ಎಂಬುದರ ಸಂಬಂಧ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಭಾರವೊಂದು ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರಿಕೊಂಡಿದೆ; ಆರಾಮ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನವನು ಹೊರತರಲೇಬೇಕು. ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವನನ್ನೊಂದು ಪಿಶಾಚ ಕಾಡುತ್ತದೆ; ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಅವನು ನಿಶ್ಯಕ್ತ. ಏಕೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಥಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖವಿಲ್ಲ, ಹೆಸರಿಲ್ಲ, ಏನೂ ಇಲ್ಲ; ಶಬ್ದಗಳು, ಅವನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕವಿತೆ ಈ ಪಿಶಾಚದ ಉಚ್ಚಾಟನೆಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಕಾರ. ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವನು ಎಲ್ಲ ತೊಂದರೆಗೂ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ – ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ, ತನ್ನ ತೀವ್ರ ಅಸುಖದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಶಬ್ದಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ – ಅಥವಾ ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ರೀತಿಯೆಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದರಲ್ಲಿ – ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡಾಗ, ನಿತ್ರಾಣದ, ತಣಿವಿನ, ಪೂರ್ಣತೆಯ ಮತ್ತು ನಾಶಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಹತ್ತಿರವಾದ ಏನೋ ಒಂದು ಮುಹೂರ್ತವನ್ನು ಅವನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅದು ಅವರ್ಣನೀಯ. ಆಗ ಅವನು ಕವಿತೆಗೆ ಹೇಳಬಲ್ಲ : "ತೊಲಗಿ ಹೋಗು! ಪುಸ್ತಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿನಗೊಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀನೇ ಕಂಡುಕೊ – ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬೇಡ."

ಒಂದು ಕವನ ತನ್ನ ಮೂಲಗಳೊಡನೆ ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಾನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ಇತರ ಯಾವನೇ ಕವಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದು, ಕವನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಪಾಲ್ ವ್ಯಾಲೆರಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನೀವು ಓದಬಲ್ಲಿರಿ. ಆದರೆ, ಕವಿಗಳು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲಾಗಲಿ, ಜೀವನಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದಾಗಲಿ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಹತಾರಗಳೊಡನೆ ಅಥವಾ ಅವಿಲ್ಲದೆ, ನೀವೊಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಯಾವುದೇ ಇತರ ಗುರಿಯನ್ನು

ಮುಟ್ಟದೆ ನೀವು ಕವನದಿಂದ ಪ್ರಾಯಃ ದೂರದೂರ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತೀರಿ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಗಳೊಡನೆ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ಕವನದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಬೇರೆ ಏನೋ ಒಂದರತ್ತ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ; ಆ ಏನೋ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಕನಿಂದ ಮತ್ತು ಅವನ ವಾಚಕರಿಂದ ಗೃಹೀತವಾಗಬಲ್ಲ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕವನದ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಗೂಢಗೊಳಿಸಲು ನಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ನೀವು ಯೋಚಿಸುವುದು ನನಗಿಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ನಾನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನೆಂದರೆ : ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಕವಿತೆಯು ನಡೆದಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸರಿಯಾದ ಫಲವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ದೃಢೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕವಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿರಬೇಕು – ಎಂಬುದು. ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಗೊಂದಲದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ, ತನಗೆ ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಕವಿಯದು; ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಏನೋ ಇದೆಯೆಂದು ತನ್ನ ಮನವೊಪ್ಪಿಸಲು ಕವಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅತ್ಯಂತ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಾರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ನಾನು, ಮೂರು ದನಿಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು, ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೋ ಎಂಬಂತೆ – ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಇತರರನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬಂತೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎರಡು ದನಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ವೆಂಬಂತೆ– ಸರಳತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಇದೇ ಹರ್‌ಬೆನ್‌ನ ನಿರ್ಧಾರ – ಅವನ ವಾದ ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೊಯ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದನಿಯ ಕಾವ್ಯ–ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನವನು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಯುಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ – ಒಂದು ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಜಾತಿಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದೆಂಬಂತೆ ಅವನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಈ ದನಿಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ – ಎಂದರೆ, ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ದನಿ ಅನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ; ಮೂರನೆಯ ದನಿಯೊಡನೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ನಾನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವಂತೆ, ಒಂದು ಕವನದ ಕರ್ತೃ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಆಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಬರೆದಿರಬಹುದಾದರೂ, ತನ್ನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿದ ಕವನ ಇತರರಿಗೆ ಏನು ಹೇಳಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನರಿಯಲೂ ಅವನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವನು ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಯಿತೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವರು ಸ್ನೇಹಿತರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಬಹುದು. ಕರ್ತೃ ಸ್ವತಃ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರದಿದ್ದ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನೊ ಅಥವಾ ಶಬ್ದ ಪುಂಜವನ್ನೊ ಸೂಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಹಳ ಸಹಾಯಕರಾಗಬಲ್ಲರು – "ಈ ಭಾಗ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ, ಕರ್ತೃ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಿವಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಶಯವನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುವುದು ಪ್ರಾಯಃ ಅವರ

ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸೇವೆಯಾದರೂ. ಆದರೆ ನಾನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಕರ್ತೃವಿನ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನುಳ್ಳ ಕೆಲವರು ವಿವೇಚನಾಯುತ ಮಿತ್ರರನ್ನು ಕುರಿತಲ್ಲ; ವಿಶಾಲತರ ಹಾಗೂ ಅಜ್ಞಾತ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು – ಆ ಜನರ ಪಾಲಿಗೆ ಕರ್ತೃವೆಂದರೆ, ಅವರು ಓದಿರುವ ಅವನ ಕವನವಷ್ಟೆ – ಕುರಿತು. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅಜ್ಞಾತ ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಸಿಬಿಡುವುದು ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವೃಂದದ ಯೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ – ಕವಿತೆಯ ಗರ್ಭಧಾರಣೆಯ ದೀರ್ಘ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ – ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ, ಕರ್ತೃ–ಕವನಗಳ ಅಂತಿಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದಿರಲಿ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ ದನಿಯದಾದ ಕವಿತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದಾಯಿತು. ಖಾಸಗಿ ಚಿಂತನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕದವರೆಗೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದನಿಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃ ಎಂದೂ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಫಲಿತಾಂಶ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ – ಅದ್ಭುತ ವಾಗ್ಮಿತೆ ಯಾಗಬಹುದಾದರೂ; ನಮ್ಮ ಮಹತ್‌ಕಾವ್ಯದ ಆಸ್ವಾದದ ಒಂದು ಭಾಗ, ನಮಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕದ್ದು ಕೇಳುವುದರ ಆಸ್ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿತೆ ಕರ್ತೃವಿಗೆ ಮಾತ್ರವೆ ಆದಲ್ಲಿ, ಅದೊಂದು ಖಾಸಗಿ ಹಾಗೂ ಅಜ್ಞಾತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಕರ್ತೃವಿಗಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಕವಿತೆ ಕವಿತೆಯೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಮೂರು ದನಿಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ.ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ದನಿ ಮತ್ತಾವುದೇ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದನಿ : ಹಾಗಾಗಿ, ಆ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬಂದಿರಬಲ್ಲುದೆಂದು ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆಗಿಂದಾಗ, ಪ್ರಾಯಃ ನಾವು ಗಮನಿಸದಿದ್ದಾಗ, ಕರ್ತೃವಿನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ದನಿಗಳು ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ – ಆದರೆ ಕರ್ತೃ ತನಗೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ – ಏನನ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು, ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಇಬ್ಬರ ಪರವಾಗಿಯೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥ ಕೊಡದಿರಬಹುದಾದರೂ. ಅದು, ಕರ್ತೃವಿನ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇವಲ ವಕ್ತಾರನನ್ನಾಗಿಸುವ ದೂರಧ್ವನ್ಯನುಕರಣದಿಂದ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದುದಿರಬಹುದು.

Tomorrow and tomorrow and tomorrow...

ಈ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ನಿರಂತರ ಆಘಾತ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಮಾತುಗಳನ್ನು – ಪ್ರಾಯಃ ವಿಭಿನ್ನಾರ್ಥದಲ್ಲಾದರೂ – ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲವೆ ? ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಕರ್ತೃವಿನ ದನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ದನಿಯೊಂದನ್ನು ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವ, ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ನಾಟಕದ ಸಾಲುಗಳಿವೆ.

Ripeness is all

ಅಥವಾ

Simply the thing I am

Shall make me live.

ಈಗ ನಾನು ಒಂದು ಗಳಿಗೆ, ಗಾಟ್‌ಫ್ರೈಡ್ ಬೆನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಜ್ಞಾತ, ಕರಾಳ, ಮಾನಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ (Psychical material) – ಕವಿ ಸೆಣಸುವ ಅಷ್ಟಪಾದಿ ಅಥವಾ ದೇವದೂತ ಎನ್ನಬಹುದು – ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಮೂರು ದನಿಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕಾವ್ಯದ ಮೂರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದನಿ – ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಯದು – ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ, "ಮಾನಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ" ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ರೂಪವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಸಂಭಾವ್ಯರೂಪ ಹೆಚ್ಚು ಅಥವಾ ಕಡಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆ ಒಂದು ಕವಿತೆಗೆ ತಕ್ಕ ರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತಾವುದಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಗ್ರಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ರೂಪವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ವಿಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತದೆ, ನಿಜ: ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದೇನೆಂದರೆ, ರೂಪದ ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಏಕಕಾಲಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ; ಏಕೆಂದರೆ ರೂಪ ಪ್ರತಿಘಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ; ಪ್ರಾಯಃ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಏನೆಂದರೆ, ರೂಪಸಂಬಂಧವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರತಿಸಲ ವಿಫಲವಾದಾಗಲೂ "ಅದಲ್ಲ! ಅದಲ್ಲ!" ಎಂದು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುವುದು; ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಮಗ್ರಿ ತನ್ನ ರೂಪದೊಡನೆ ಅಭೇದಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ದನಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಆಗಲೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕವನ ಮುಗಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಅದೆಷ್ಟೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ, ಒಂದು ರೂಪರೇಖೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯವಿವರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಮೊದಲಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ನಾನೊಂದು ಕತೆ ಹೇಳಬಯಸಿದರೆ, ನಾನು ಹೇಳಲಿರುವ ಕತೆಯ ಸಂವಿಧಾನದ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಕಲ್ಪನೆ ನನಗಿರಬೇಕು, ವಿಡಂಬನ, ನೀತಿಬೋಧೆ ಅಥವಾ ಖಂಡನೆಯನ್ನು ನಾನು ಕೈಗೊಂಡರೆ, ನಾನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ನನಗೆಂತೊ ಅಂತೆ ಇತರರಿಗಾಗಿ ಇರುವ ಏನೋ ಒಂದು ಆಗಲೇ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾನೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯಹೊರಟರೆ, ಆಯ್ಕೆಯ ದೃಶ್ಯವೊಂದರಿಂದ ನಾನು ತೊಡಗುತ್ತೇನೆ; ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸರಳ ಗದ್ಯರೂಪರೇಖೆಯನ್ನು ನಾನು ತಯಾರಿಸಬಲ್ಲೆ – ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ, ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುವ ರೀತಿಯಿಂದ ಆ ರೂಪರೇಖೆ ಎಷ್ಟೇ ಬದಲಾಗಬಹುದಾದರೂ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒರಟು, ಅಜ್ಞಾತ ಮಾನಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೆಳಸುವಂತೆ ಕವಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು

ಸಂಭವನೀಯವೇನೋ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಒಮ್ಮೆ ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡ ಚೌಕಟ್ಟು – ಅದರೊಳಗೆ ಕರ್ತೃ ಕೆಲಸಮಾಡಬಯಸಿದ್ದಾನೆ – ಇತರ ಮಾನಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಉದ್ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ; ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯಪಂಕ್ತಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು, ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲ್ಲ, ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ದನಿಗಳು ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರಬೇಕು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯ; ನಾನು ಹೇಳಿದಂತೆ, ಯಾವುದೇ ನಿಜವಾದ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ದನಿ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಂಶಯವಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಏನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ನೀವು ನಿಮ್ಮನ್ನೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಪ್ರಯೋಜಕ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಶ್ರಮಪೂರ್ವಕ ಬಲೆಯೊಂದನ್ನು ನೆಯ್ಯಲು ನಾನು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಯೇ? ನಾನು ನನ್ನನ್ನೆ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ – ಹಾಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವ ಪ್ರಲೋಭನೆ ನಿಮಗುಂಟಾಗಿರಬಹುದು – ಕಾವ್ಯದ ವಾಚಕನನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ವಾದಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವಾಚನಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯವಾಚಕನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ನೀವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುವ ಅಥವಾ ಓದುವಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಈ ದನಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲಿರಾ? ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟನಾಗಿದ್ದು ನಿಮ್ಮನ್ನು – ವಾಚಕರನ್ನು – ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಅಥವಾ ನಿಮ್ಮನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳದ ದೀಕ್ಷಿತರ ಒಂದು ಮಿತವಲಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನೀವು ದೂರುವುದಾದರೆ, ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಿ; ಮತ್ತಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದುದೇನನ್ನೊ ಶಬ್ದಗಳಿಗಿಳಿಸಲು, ತತ್ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಿಯುವ ತೊಂದರೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿರ ಬಹುದಾದ ಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಅವನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಕವಿ ತೀರ ಆಡಂಬರ ಪೂರ್ಣನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದೂ ನೀವೊಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭೆಯೊ ಎಂಬಂತೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ನೆಂದೂ ನೀವು ದೂರುವುದಾದರೆ, ಅವನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡದಿರುವ, ಆದರೆ ಕದ್ದು ಕೇಳಲ್ಪಡುವುದಕ್ಕಷ್ಟೆ ಸ್ವತಃ ಅವಕಾಶ ಪಡೆದಿರುವ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಿಸಿ; ಅವನೊಬ್ಬ ಡ್ರೈಡನ್, ಪೋಪ್, ಅಥವಾ ಬೈರನ್ ಆಗಿರಬಹುದು. ಪದ್ಯನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಲಿಸಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಅದರ ಮುಖಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮನೋರಂಜನವಾಗಿ ಕರ್ತೃ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಮಾಣದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೊಡನೆ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ, ಪ್ರಾಯಃ ಅದೊಂದು ಮಹಾನಾಟಕ ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೀವು ಕಠಿಣ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ, ಇತರ ದನಿಗಳನ್ನೂ ನೀವು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಂತಹ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಮತ್ತಾವ ಕವಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಆಡಲು ಆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು

ಕೊಡಲಾರದವನಾಗಿದ್ದ, ನೀವು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿದರೆ, ಅವನನ್ನು ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಿರಿ ; ಏಕೆಂದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೇನೆಂದರೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿನಾ ಇನ್ನಾವನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಉನ್ನತ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಜಗತ್ತು ಎಂಥ ಜಗತ್ತೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಗುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

***

ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ವರ್ಷ : ೨೦೧೪-೨೦೧೫

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ನೂರರ ಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾದ ಯೋಜನೆ ಕನ್ನಡದ ನೂರು ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮರುಮುದ್ರಣ. ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳು, ಚಳುವಳಿಗಳು ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವಿರುವಂತೆ ಸಹ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುಗರು ಪ್ರೀತಿ ಅಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ.

ಪುಂಡಲೀಕ ಹಾಲಂಬಿ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು
ಪಂಪ ಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೧೮